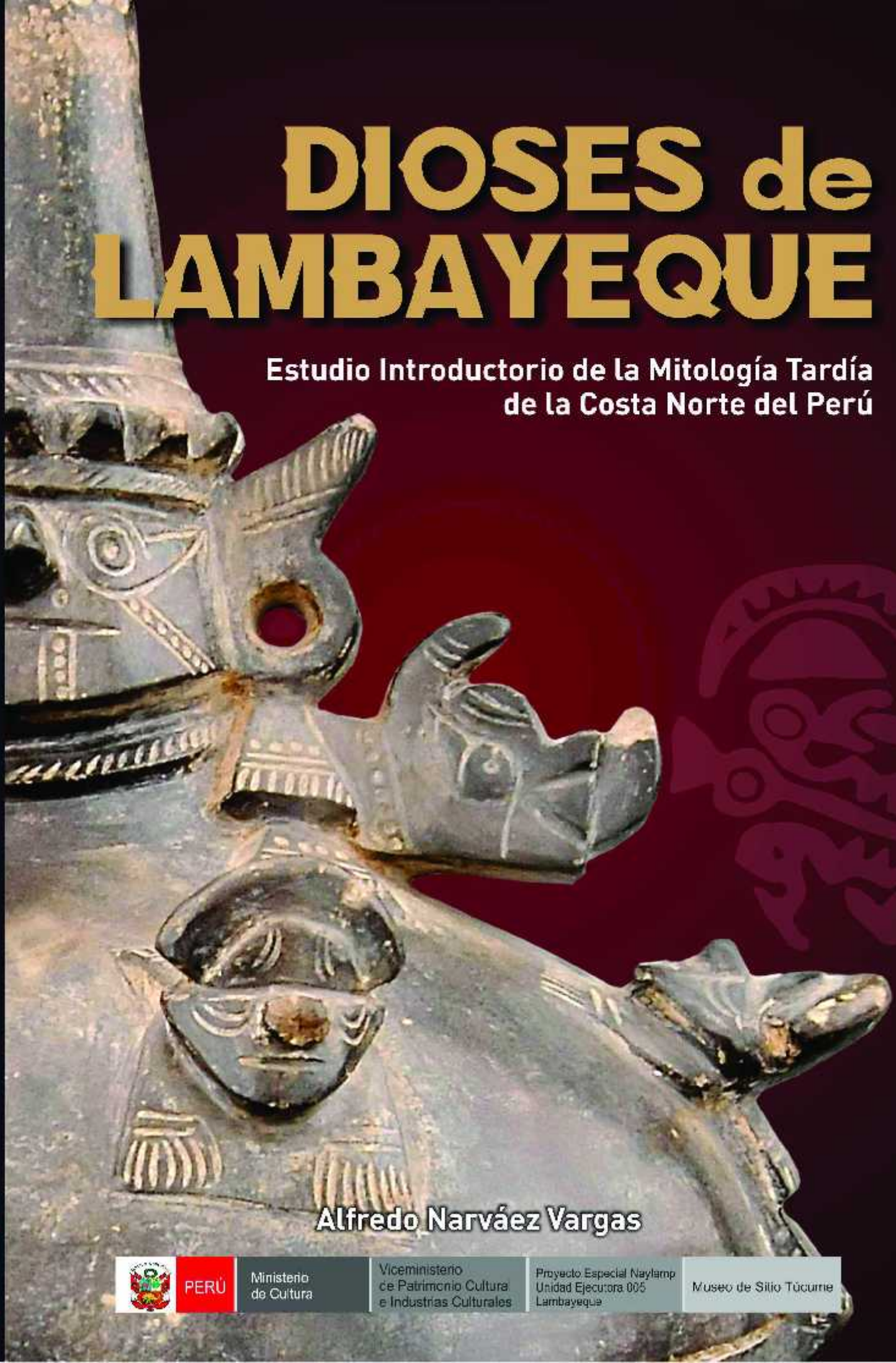
Alfredo Narváez Vargas

Estudio Introductorio de la Mitología Tardía de la Costa Norte del Perú

DIOSES de LAMBAYEQUE

DIOSES de LAMBAYEQUE

Estudio Introductorio de la Mitología Tardía de la Costa Norte del Perú



Alfredo Narváez Vargas

PERÚ | Ministerio de Cultura | Viceministerio de Patrimonio Cultural e Industrias Culturales | Proyecto Especial Naylamp Unidad Ejecutora 005 Lambayeque | Museo de Sitio Túcume

DIOSES DE LAMBAYEQUE

INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO DE LA MITOLOGÍA TARDÍA DE LA COSTA NORTE DEL PERÚ

LUIS ALFREDO NARVÁEZ VARGAS

Ministerio de Cultura del Perú
Unidad Ejecutora 005/Museo de Sitio Túcume
LAMBAYEQUE - PERÚ

DIOSES DE LAMBAYEQUE
Introducción al Estudio de la Mitología Tardía de la Costa Norte del Perú.

© Luis Alfredo Narváez Vargas

Ministerio de Cultura del Perú **/** Proyecto Especial Naylamp Lambayeque
©Unidad Ejecutora 005 Naylamp Lambayeque
© Museo de Sitio Túcume.
Calle Pimentel N° 165 Urb. Santa Victoria
Lambayeque – Chiclayo, Chiclayo
www.unidadejecutoranaylamp.gob.pe

Primera edición/ Diciembre 2014

Edición
Luis Alfredo Narváez Vargas

Diseño de Carátula: Alfredo Narváez, Roly Zevallos – EMDECOSEGE S.A.
Diseño Gráfico y Diagramación: Roly Zevallos – EMDECOSEGE S.A.
Fotografía: Museo Larco, Museo Brüning, Alfredo Narváez Vargas.
Dibujos: José Fiestas Chévez.

Tiraje: 500 ejemplares

Impreso en el Perú.
EMDECOSEGE S.A. Industria Gráfica.
Orfebres 280,
La Victoria.
Chiclayo.

ISBN: 978-612-46014-4-6
Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú, N° 2014-10532
Derechos reservados
Prohibida la reproducción total o parcial sin permiso del autor

Este libro está dedicado a la memoria de

Jorge Zevallos Quiñónez,

Y

Rafael Larco Hoyle

ÍNDICE

Presentación
Prefacio

Pág.

CAPÍTULO 1: ASPECTOS PRELIMINARES **17**
El escenario natural **17**
La Cultura Lambayeque 20
La leyenda de Naymlap o Ñam La 22
Túcume y Huaca las Balsas 25
La mítica lambayecana, antecedentes 26
La propuesta de Jorge Zevallos Quiñónez 30

CAPÍTULO 2: LAS ESCENAS MÍTICAS DE HUACA DE LAS BALSAS **35**

Fase 1 37
Fase 2 37
Fase 3 38
El escenario superior 38
El personaje A 40
El personaje B 40
El personaje C 41
El personaje D 41
El personaje E 42
El personaje F 42
El Escenario Inferior 43
Fase 4 47
Relieves del patio inferior 47
Relieves del patio superior 48
El Huaco Rey y los *Spondylus* 50
Fase 5 52

CAPÍTULO 3: LOS VASOS LAMBAYEQUE DEL MUSEO DE DENVER, ESTADOS UNIDOS **55**

EL VASO A **55**
1. El personaje de los grandes vasos 59
2. El personaje con telar en forma de X 60
3. El personaje A de los tubérculos 60
4. El personaje B de los tubérculos 60
5. El canal de peces 61
6. Personaje de los cuchillos ceremoniales 61
7. El personaje asistido 61
8. El personaje de las esferas 62
9. El personaje de los grandes vasos 62
10. El personaje de los hamaqueros 62
11. El personaje escorpión 63

Comentario preliminar 64

EL VASO B **64**
EL ESCENARIO SUPERIOR 67
El labio del vaso 67
Campo 1 68
El personaje de los Spondylus 68

El mellizo 1 68
El personaje de las embarcaciones 69
El mellizo 2 69
El personaje ave-felino-serpiente 69
El personaje ola antropomorfa 70
CAMPO 2 70
El ave mítica 70
El personaje escorpión 71
El personaje de las esferas 71
El personaje del maíz 71
El personaje de las leguminosas y tubérculos 72
El personaje del maíz, en litera 72
El penacho sagrado 73
El personaje de las esferas 73
El personaje felino cola de ola antropomorfa 73
CAMPO 3 74
La gran ola marina 74
CAMPO 4 74
Los recintos totémicos 74
SUB CAMPO 1: El orden ornitomorfo: aves y círculo naciente-poniente 75
SUB CAMPO 2: El orden ornitomorfo: aves y círculo en el zenit 75
SUB CAMPO 3: El orden felino 75
SUB CAMPO 4: El orden de las serpientes 76
SUB CAMPO 5: El orden ave-felino-serpiente 76
CAMPO 6: El personaje del telar 76

EL ESCENARIO INFERIOR 78
La serpiente mítica 80

LOS ESCENARIOS EXTERIORES DE LA DEIDAD SERPIENTE 83
A la izquierda de la cabeza y el cuerpo de la deidad serpiente 83
A la derecha de la cabeza y el cuerpo descendente de la serpiente 83
La estructura cuadrada 84
Delante de la estructura cuadrada 84
La escena de los dos “continentes” 85
Debajo de la estructura cuadrada 85
Detrás de la estructura cuadrada 86
ESCENA ENTRE LA BURBUJA 1 Y 2 86
El hombre-árbol 86
La captura de venados 87
La procesión 88
El segundo árbol 88
EL TEMPLO DE LOS 7 RECINTOS 88
Bloque 1 89
La estructura 1 89
La estructura 2 89
Bloque 2 90
El primer nivel: La estructura 3 90
El corredor exterior 90
El segundo nivel: Las estructuras 4, 5 y 6 90
La estructura 5 91
La estructura 6 91
La estructura 7 91

La procesión exterior 92
La hilera superior 92
La hilera inferior 92
LA BASE 93
Burbuja 3 93
Burbuja 4 97
Contexto exterior 98
El gran batracio 99

Elementos Iconográficos del Vaso B de Denver 99
Personajes humanos 99
Atuendos 99
Animales 100
Plantas 101
Objetos rituales y/o mágicos 101
Instrumentos agrícolas 102
Embarcaciones 102
Instrumentos de pesca 103
Arquitectura ritual 103
Elementos celestes 103
Instrumentos o elementos de creación 103
Gestos de creación 104
Conclusiones preliminares 104

CAPÍTULO 4: LA COPA DEL MUSEO LARCO 113

LOS PERSONAJES DE LA COPA DEL MUSEO LARCO 114
A. El personaje que pare peces y crustáceos 114
B. Personaje de las leguminosas y tubérculos 117
C. La procesión de las aves 1 118
D. Personaje de los *Spondylus* 119
E. Personaje de los cuatro rostros 120
F. La procesión de las aves 2 121
Comentario 122

CAPÍTULO 5: UNA NUEVA MIRADA A LA MÍTICA LAMBAYEQUE 127

Las huacas 129
La madre de los frutos 130

LOS DIOSES DE LAMBAYEQUE 134
El dios del mar 134
Las deidades navegantes 136
El ave mítica 138
El ave fecundadora 138
La deidad de las esferas 141
La deidad escorpión 142
Las deidades del maíz, las leguminosas y los tubérculos 144
El maíz es una serpiente 144
La deidad de los grandes vasos 145
Deidad de los brazos extendidos 148
Los dioses con armas 148
El personaje en posición extendida 151

La deidad fitomorfa 153
La diosa tejedora 155
La diosa madre polifacética 159
La deidad de los cuerpos ovoides 161
La deidad con tentáculos 164
Los dioses defectuosos 165
La deidad sin brazos 166
El "gigante" lambayecano 167
La deidad bifronte y de los cuatro rostros 169
Los astros 170
Meteoros y los dioses 174
Las piedras sagradas 174
El maní 177
Los acróbatas 179
El shamán 181
Las agujas de los ojos 185

EL MUNDO DE ABAJO Y LA DEIDAD SERPIENTE 186

El sapo mítico 188
Óvalos – círculos -esferas como símbolos de creación 190
Los canales de peces 194
Sogas y redes de los dioses 200
Redes y dioses 200
Redes como parte de los mitos de creación 202
Las sogas de los dioses 205
Sogas y recipientes 207
Los recolectores de *spondylus* 208
Las embarcaciones de los dioses 213
EL MUNDO DE AQUÍ 216
El hombre de los brazos levantados sobre la cabeza 217
La cacería del venado y de hombres 217
Las cabezas trofeo 218
Implicancias de la arquitectura sagrada 219
Los horcones-serpiente 219
El templo de los siete recintos 221
La música y el mito 222
El tambor 222
Las antaras y quenas 223

CAPÍTULO 6: LOS ANIMALES SAGRADOS 227

LAS AVES 229
Las aves marinas 229
Los loros 231
Las falcónidas 233
Las aves nocturnas 234
El gallinazo 236
El pato 239
Aves guerreras 241
Picaflores 241
Los huevos y las aves 243

Los mamíferos **243**
El venado 243
Los felinos 246
El rol de la cola 249
El felino y los cuchillos 253
El armadillo 253
Monos 259
El murciélago 260
El perro 262
La foca o lobo marino 266

Los Reptiles **268**
La iguana 268
La iguana mítica 270
El sapo 272
La serpiente 276

Los crustáceos **282**
El enfrentamiento cangrejo-zorro 283

Un animal mítico con apéndices de serpientes **284**

Los insectos **286**
La araña 286

Nota final **293**

Bibliografía **299**

Créditos **316**

Abreviaturas utilizadas

MNAAH: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia de Lima.

VAD: Vaso A del Museo de Arte de Denver, Estados Unidos.

VBD: Vaso B del Museo de Arte de Denver, Estados Unidos.

CML: Copa Larco del Museo Larco de Lima.

HLB: Huaca Las Balsas de Túcume.

MNBL: Museo Nacional Brüning de Lambayeque.

Agradecimientos

El autor quiere agradecer a las siguientes personas y museos por permitirnos revisar sus colecciones, proporcionar información, discutir algunos aspectos puntuales y proporcionar fotografías cuando ha sido el caso.

Al Museo Larco de Lima y especialmente a Ulla Hollmquist.

Museo de Sitio Túcume y su Directora Bernarda Delgado Elías

Museo Nacional Bruning de Lambayeque y su Director Carlos Wester La Torre y arqueólogo Marco Fernández Manayalle.

Al Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia en Pueblo Libre, Lima.

A Edgar Bracamonte y Walter Alva del Museo Nacional Tumbas Reales de Sipán.

A Carlos Elera Arévalo Director del Museo Nacional de la Cultura Sicán de Ferreñafe.

A Ricardo Morales y Santiago Uceda del Proyecto Huacas de Moche de la Universidad Nacional de Trujillo.

A Luis Jaime Castillo Director del Proyecto San José de Moro.

A los campesinos y artesanos lambayecanos y norteños en general, cuyo saber y conocimiento ha sido acogido y reconocido a lo largo del texto.

Presentación

La Unidad Ejecutora 005 del Proyecto Especial Naylamp del Ministerio de Cultura y el Museo Túcume, hacen entrega a la comunidad académica y la población en general el presente libro "Dioses de Lambayeque", consecuencia del estudio realizado por su autor a lo largo de los últimos 20 años de trabajo en el Complejo Arqueológico de Túcume; uno de los sitios más representativos de la cultura prehispánica lambayecana que atestiguó la conquista chimú en las últimas décadas del siglo XIV, la conquista de los incas en 1470 y poco tiempo después la conquista y colonización española desde 1532.

Esperamos que los resultados de este esfuerzo encuentren acogida en nuestra comunidad y contribuyan a fortalecer su sentimiento de aprecio por los valores ancestrales, en este caso, en el campo de los dioses y los viejos mitos estudiados por el autor, a través de diversos contextos iconográficos a consecuencia de las investigaciones arqueológicas en las pirámides de Túcume. Un campo aún poco conocido y estudiado, por lo que consideramos pertinente dar a conocer este trabajo esperando despierte mayor interés, sobre todo en las nuevas generaciones de profesionales en arqueología, antropología y etnohistoria, interesados en el difícil tema de la historia de las religiones en el Perú.

De este modo, nuestra institución cumple con uno de sus objetivos principales, de divulgación de los conocimientos que se adquieren en el estudio de los monumentos arqueológicos de nuestra región, contribuyendo de este modo con su desarrollo en el campo académico y del conocimiento en general.

Nuestras felicitaciones al autor por este nuevo logro.

Carlos Aguilar Calderón
Director Ejecutivo
Unidad Ejecutora 005

Bernarda Delgado Elías
Directora Museo de Túcume

Prefacio

Este libro es consecuencia de los estudios arqueológicos que venimos desarrollando alrededor del sitio de Cerro Purgatorio en Túcume, conocido como las Pirámides de Túcume, desde el año 1990. Varios aspectos de los descubrimientos arqueológicos han ido tomando forma en los últimos 20 años y nos permiten esbozar una primera propuesta introductoria respecto de un tema muy poco discutido. El hallazgo de contextos de tanta trascendencia como el Templo de la Piedra Sagrada, alrededor del cual se han registrado hasta la fecha más de un centenar de sacrificios humanos, decenas de sacrificios de llamas y un poco más de mil objetos de plata en miniatura, conchas de *Spondylus*, *Conus*, tejidos en miniatura, semillas, fragmentos de cerámica muy diversa, se vinculan de diversas formas con los relieves de barro que pudimos registrar en la llamada Huaca de las Balsas, pues alrededor del tema marino, los personajes eran sin duda de origen mitológico.

Efectivamente, una ola con cuerpo humano y rasgos de ave, o aves con grandes tocados que reman sobre una balsa, personajes con grandes diademas en posición horizontal, como si estuviesen volando, animales que usan vasos rituales, sacrificios de llamas, danzas, cuerpos extendidos, cabezas trofeo, balsas, buzos y extracción de conchas *Spondylus*, aves sobre cresta de olas, círculos resplandecientes como astros, entre otras imágenes, nos llevaron a un estudio comparativo que encontró diversos elementos que reiteran estas imágenes. Sin duda, el hallazgo bibliográfico de los vasos del Museo de Arte de Denver en los Estados Unidos, que encontramos publicados en el catálogo de una exposición en el Museo de Arte de Nueva York en el año 2000 (King, 2000), nos permitieron pacientemente llegar a comprender limitadamente tan complejo tema. Al no poder acceder personalmente a los objetos, trabajamos sobre la base de las fotografías extendidas de ambos vasos, haciendo un gran esfuerzo personal por dibujar a lápiz cada uno de los elementos sobre una ampliación de las fotografías. El trabajo final permitió una comprensión de cada personaje, que nos llevó a una búsqueda de su reiteración en otros contextos, encontrándolos en diversos otros soportes, pero en especial, en una copa de plata que encontramos en la colección del Museo Larco de Lima, que por esta razón la hemos llamado Copa Larco. En este proceso, fue claro comprobar que los personajes principales se relacionan con diversos animales, razón por la cual decidimos trabajar en el tema.

Cuando consideramos tener un primer atisbo sobre el aspecto mitológico lambayecano, que en ese momento la literatura de los especialistas consideraba era expresado por un solo personaje, que llamaban “Naymlap” y otros “Dios Sicán”. Nuestra propuesta fue presentada por primera vez en el II Coloquio sobre la Cultura Lambayeque, organizado por el Museo Brüning de Lambayeque, en el que fuimos informados por Luis Jaime Castillo, que Carol Mackey y Joan Pillsbury venían trabajando y preparaban una publicación sobre la iconografía de uno de los vasos de Denver. En este libro hacemos un comentario al respecto, mostrando nuestros acuerdos y desacuerdos.

Considerando estos antecedentes, presentamos en este libro capítulos específicos y descriptivos, sobre cada uno de los temas mencionados: el caso de Túcume (Templo de la Piedra Sagrada y Huaca Las Balsas), Los Vasos de Denver (A y B) y la Copa Larco. Finalmente, agregamos un amplio capítulo relacionado con una discusión de los materiales descritos en los capítulos iniciales, proponiendo nueva mirada a la mítica lambayecana desde una óptica politeísta que incluye una primera aproximación al rol de los animales sagrados.

Somos conscientes de las limitaciones de un trabajo de esta naturaleza, sobre todo cuando es necesario comprender las dificultades que ofrece la interpretación de las imágenes prehispánicas y lo poco clara que es aún la periodificación del proceso cultural lambayecano. Una ventaja que debemos destacar, sin embargo, es la comprensión de contextos iconográficos tan privilegiados como los que ofrecen Huaca las Balsas, los vasos de Denver y la Copa Larco y sin duda otros más que deben contribuir a una mejor interpretación. Los recientes hallazgos en el sitio de Pómac, de Chotuna y Chornancap, sin duda contribuyen a mejorar la comprensión de tan complejo tema. Podemos decir, además, que hallazgos de trascendencia como los de San José de Moro, los de Huaca de la Luna, Huaca Cao o Sipán, como podrá ver el lector, han contribuido en una lectura introductoria a la mitología costeña en su momento más tardío, antes de la llegada de los incas.

En el debate académico respecto de la religiosidad en el Perú prehispánico, que algunos investigadores intentaron entender a partir del estudio etnohistórico de los documentos de archivo de los cronistas españoles, se ha abierto en los últimos años, a la posibilidad de una comprensión que combina el estudio de las imágenes prehispánicas, con las bondades de la etnografía y los archivos coloniales, tal como lo iniciara Julio C. Tello y siguiera su discípula Rebeca Carrión y más cercanamente hiciera lo propio Anne Marie Hocqhemghem. Efectivamente, "las imágenes podrían ofrecer una alternativa razonable por su carácter de fuente de primera mano" como sugiere Makowski, insistiendo en la posibilidad de caer en una "especulación indiscriminada" basada en escaza información. El espíritu de construir el *corpus* iconográfico lambayecano reclamado por Zevallos, corresponde con la propuesta básica de "…buscar una visión panorámica y analítica de las manifestaciones religiosas en las diferentes culturas, de esa manera tal vez será posible percibir y definir las verdaderas convergencias entre las diferentes culturas en el mundo andino" (Makowski 2000, citado por Ortmann 2002, 38-39).

Luis Alfredo Narváez Vargas

CAPÍTULO 1

ASPECTOS PRELIMINARES

El escenario natural

El territorio que atestiguó el desarrollo principal de la cultura lambayeque, corresponde al departamento actual que lleva su nombre. Este territorio tiene como límites naturales al desierto de Sechura por el norte, el más extenso de la costa peruana y por el sur el valle del Río Zaña y el desierto que lo separa del valle de Jequetepeque. En realidad, la costa norte, desde por lo menos el valle de Virú en el extremo sur, hasta el desierto de Sechura podría considerarse como el escenario dentro del cual se forjaron, casi contemporáneamente los estilos chimú y lambayeque, alrededor del siglo VIII luego del colapso de la sociedad moche. Los chimú consolidaron su centro de poder en el valle de moche, en el sitio de Chan Chan y los lambayeque en el complejo de valles de Lambayeque. Ambos estilos tienen elementos comunes, pero al mismo tiempo, bastante diferentes en la cerámica y arquitectura, siendo fácil confundirlos en los trabajos de textilería y metales. Todos estos valles han sido interconectados por un sistema de caminos de uso constante, de modo que los contactos comerciales, fueron muy intensos también. Alrededor del siglo XIV, los chimú inician un proceso de conquista de los valles vecinos al norte y sur de su centro de poder político, generando un poderoso estado imperial que aglutinó todos los valles de la costa norte del Perú. Esto hizo que muchos artesanos de alta especialización fueran desplazados a Chan Chan para producir bienes para la elite.

Estos valles de la costa norte, tienen diversos aspectos bastante similares: todos son surcados por ríos que proceden de los Andes occidentales, que se activan solamente durante la época de lluvias en la sierra, quedando secos durante el resto del año. Entre ellos se interponen franjas desérticas que convierten a los valles en verdaderos oasis, en su mayor parte modificados por el hombre, cuando desarrolla grandes proyectos de irrigación y una agricultura intensiva.

Por el levante, en todos los casos, se encuentran las primeras estribaciones de la cordillera occidental de los Andes y por el poniente, el mar y las islas vecinas. En este territorio normalmente nunca llueve y presenta una clara división entre los meses de más alta temperatura entre diciembre y marzo que puede llegar a 35° C. y el resto del año con una media entre 18 y 22° C. Durante el verano, época de más calor, es cuando los ríos se llenan de agua y los canales de irrigación funcionan, para lo cual deben ser comunitariamente limpiados desde el mes de octubre. Esta actividad agrícola culmina alrededor del mes de julio, generándose una etapa de descanso de los terrenos hasta el próximo año. Este orden se ha alterado debido a los proyectos de irrigación y los grandes reservorios, que permiten una campaña agrícola adicional de menor importancia.

Dentro de este territorio, los factores ambientales son alterados cíclicamente por fenómenos hoy conocidos como el Fenómeno El Niño y el de La Niña, que modifica de manera súbita el clima, la flora y fauna. La comprensión del paisaje natural es necesaria para poder ingresar en el tema mítico, debido a que, como veremos, está íntimamente vinculado. Los mitos explican este escenario y proporcionan una lógica para el entendimiento de la sociedad de su tiempo.

La geomorfología de este territorio permite una extensión muy grande de suelos aluviales por el alejamiento de las montañas de la línea del litoral, rasgo que viene sucediendo de modo paulatino desde el valle del Río Santa, más al sur, uno de los límites de la provincia geológica de este territorio. En este valle, los Andes se encuentran al lado del litoral, y a medida en que avanzamos al norte, las primeras estribaciones van alejándose, llegando a su punto máximo en el complejo de valles de Lambayeque, en donde el mar se encuentra a una distancia promedio de 30 Km, generando la posibilidad, desde el cuello de los valles, de generar un sistema de irrigación cada vez más amplio, integrando un sistema de irrigación intervalle muy grande, que hizo posible -durante el periodo de vigencia del estilo lambayeque- la consolidación de una sociedad teocrática basada en una economía agraria y de pesca, vinculada a un sistema comercial vasto con las regiones vecinas. Este desarrollo agrícola, debió tener obvias implicancias en el ecosistema al destruir extensiones igualmente grandes de bosques de algarrobo para convertirlos en campos de cultivo.

Los recursos costeros son bastante bien conocidos, la riqueza del mar peruano basada en la presencia de la corriente fría de Humboldt, generó de modo natural, la formación de fitoplancton y zooplancton que a su vez permite una grande y rica variedad de vida marina comestible de peces, crustáceos, moluscos, algas, cetáceos y celentéreos, con una biomasa muy alta de ciertas especies. Este conjunto biótico, debe comprenderse además por su estrecha relación con aves y mamíferos que dependen de los productos marinos. La variedad de aves es vasta y bien conocida, pero debemos destacar al guanay y el alcatraz como los más destacados buceadores; así como la variedad de mamíferos marinos, bien documentados además en la iconografía prehispánica, como el lobo de mar y el gato o nutria marina, además de la ballena, delfines y bufeos.

Un ecosistema especial es el del bosque seco, que se constituyó en el protagonista del paisaje durante mucho tiempo en el pasado prehispánico, hasta que fue devastado de modo sistemático por la ejecución de inmensos sistemas de irrigación que ganaron tierras de cultivo y generaron los más grandes asentamientos conocidos para la época en esta región. El bosque seco ha tenido una larga historia cambiante por su relación con el hombre y los cambios ambientales, desde las primeras épocas de "domesticación" del bosque, hasta los momentos de severo deterioro, seguidos por diversos episodios de recuperación, tanto durante el pasado prehispánico, como la época colonial y republicana (Hocquenghem 1998).

La agricultura permitió cultivos abundantes de maíz, leguminosas y tubérculos, en especial la papa y la yuca, pero al mismo tiempo de calabazas y frutales. Este ecosistema de bosque seco, tiene como protagonistas a un conjunto arbóreo en el que el algarrobo (*Prosopis pallida*) es el más importante, complementado por otras especies como el faique (*Acacia macracantha*), el zapote *(Capparis scabrida H.B.K)*, el pai pai *(Caesalpinia paipai*), teniendo además a un conjunto de arbustos que poblaron el sotobosque, muchos de ellos de gran utilidad, como el vichayo *(Caparis avicennfolia)*, el cuncuno *(Valesia glabra)*, el chope *(Cryptocarpus pyriformis*), el overo *(Cordia lutea Lam.)*, borrachera *(Ipomea carnea)* y el canutillo*(Grabowskia boerhaaviaefolia)*. Este conjunto disponía de material sumamente importante para la vida: madera de construcción, leña como combustible, madera para artesanías, tintes naturales, productos medicinales, frutos comestibles, forraje para el ganado, resinas, pegamentos y aceites. La vida dentro del bosque es bastante ilustrativa de las cadenas tróficas relacionadas con la variedad de especies de aves, mamíferos, reptiles e insectos.

Entre la fauna más importante debemos señalar a mamíferos como el puma, el venado, al oso de anteojos, al armadillo, el zorro, la zarigueya. Las aves son bastante variadas y multicolores, desde aves nocturnas como el buho, lechuza y el huerequeque, loros, picaflores, cortarramas, carpinteros, o aves de presa como gavilanes, halcones, el guaraguau y cernícalos, las infaltables aves carroñeras, las canoras y de plumaje exóticos como los atrapamoscas.

Los reptiles son parte del medio y van desde lagartijas comunes, las lagartijas azules, las iguanas y los pacazos, hasta serpientes diversas, incluyendo boas constrictoras y las conocidas como coral, con anillos de vivos colores.

Los pantanos, lagunas y bofedales en la parte baja de los valles, son muchas veces escenarios de una vida muy variada, que incluyen peces de agua dulce, batracios y aves zancudas, que conviven con una flora acuática que tuvo también especial valor en la artesanía y en la medicina. Lo mismo sucede con los conocidos *jagueyes*, en la parte media y colindantes con las primeras estribaciones

de la cordillera, que en medios muy calurosos y poblados de medios desérticos o de bosque seco, generan un oasis que permite presencia de agua fresca, que aparece como un milagro de la naturaleza en medios bastante secos.
Las estribaciones de la cordillera también muestran ecosistemas de desierto, muchas veces poblados de *Tillandsia* o variedades de cactáceas. Debemos destacar entre ellas, espacios de mucho valor cultural, conocidos como los *huachumales*, haciendo alusión a la *huachuma* o San Pedro (*Trichoceruspachanoi)*, uno de los cactus alucinógenos más potentes por su alto contenido de mezcalina, utilizado como insumo básico por los maestros curanderos de la región. Muchos de estos huachumales, son parte de un bosque seco tropical, ubicados en el extremo norte de los valles La Leche y Motupe. Allí, las especies de flora y fauna tienen un ecosistema distinto, expresándose en laderas y montañas completamente cubiertas de bosque, muy distintas a las montañas inmediatamente al sur, que se caracterizan por estar cubiertas de arenales y exponer una formación geológica pétrea, con escasa vegetación.

En las primeras estribaciones de la cordillera, en los límites del lado sur de los valles de Lambayeque, aún se mantienen laderas relacionadas con la formación de lomas, un delicado ecosistema que se nutre de la humedad estacional ocasionada por la condensación de nubes que proceden del mar y generan un conjunto de flora y fauna estacional y temporal. Este fenómeno modifica drásticamente el paisaje desértico y genera un complejo conjunto de vida silvestre, solamente durante el inicio del verano. Esta formación de lomas, ha generado además, una estación de pastoreo moderno y campamentos, que los campesinos de la zona conocen muy bien. Este fenómeno de lomas es común a toda la costa peruana y tiene en el sur de Lambayeque su límite más septentrional.

De la misma forma, la faja costera permite la presencia de bofedales y jagueyes en las partes bajas y medias de los valles, que se relacionan de modo especial con una fauna y flora específica que se beneficia del agua dulce que brota de la tierra.

Al desierto propiamente dicho, le corresponden también determinados tipos de flora y fauna, perfectamente adaptada a estos espacios. Los diversos tipos de dunas de arena eólica es parte de un paisaje especial, único, cercano al mar, de donde proceden los sedimentos que finalmente las corrientes marinas y el viento se encargan de transportar sobre el territorio, invadiéndolo de manera constante.

Escenarios de especial importancia son las bocanas que se forman por la desembocadura de los ríos que bajan de la sierra, hacia el mar, en donde existe una confluencia especial de agua salada y agua dulce, dando como consecuencia ecotonos con especies características de peces, flora y fauna especiales. Es aquí en donde varias especies de peces marinos pueden ingresar a espacios de agua dulce que incluyen totorales y bofedales que albergan a un ecosistema muy especial y apreciado. Estos estuarios son también escenarios preferidos de las aves marinas que encuentran en ellos espacios privilegiados de alimentación, descanso y en ciertos casos de desove.

Las peñas del litoral no son muchas, pero son muy reconocidas por albergar a especies de peces, mariscos y crustáceos de mucho valor nutritivo, de gran tamaño y calidad. Entre las más importantes podemos mencionar a las de Eten y las de Mórrope. Del mismo modo, las islas frente a la línea de costa como Lobos de Tierra y Lobos de Fuera, generan un escenario de vida marina bastante compleja, que incluye a mamíferos marinos, destacando las manadas de lobos de mar, pero además de enormes colonias de mariscos y crustáceos, y aves guaneras que producen uno de los recursos más valiosos como nutrientes del mar, pero además como guano en las islas, usado como fertilizante en los valles vecinos.

Extensos segmentos de la costa, disponen de recursos minerales metálicos, como el oro, el cobre y la plata, pero además de minerales no metálicos como yeso, cal y variedad de arcillas. Varias de las formaciones geológicas que delimitan los valles de Lambayeque, tienen probadas reservas de minerales metálicos, que fueron utilizados desde épocas prehispánicas.

Durante las épocas de migración hacia el sur de la corriente de El Niño, los valles de la costa norte cambian dramáticamente. En un territorio de nulas o muy escasas precipitaciones, la temperatura, presión atmosférica y humedad ambiental se incrementan de modo notorio, apareciendo periodos de lluvias intensas que hacen brotar nueva vida en los espacios desérticos, poblándolos de flora y fauna variada. Este cambio genera al mismo tiempo plagas de insectos,

aparecen enfermedades diversas, pero al mismo tiempo son tiempos de destrucción de centros poblados, de sistemas de irrigación, caminos e infraestructura en general. Los efectos pueden durar varios años, generando cambios notables en el ambiente, pudiendo contribuir de manera decisiva en aspectos sociales, políticos y económicos en las sociedades costeras.

Muchos asentamientos se abandonan, como consecuencia de procesos de invasión de arena eólica muy intensa que genera dunas de diversas formas, que desertifican áreas productivas o habitacionales. Durante estos cambios, la población atestigua fenómenos nunca antes vistos por algunas generaciones, como grandes desbordes de ríos siempre secos que salen de su cauce, nubarrones muy oscuros, vientos inusuales y tormentas eléctricas. El agua del mar sube su temperatura, aparecen especies marinas raras, nunca antes vistas y el paisaje de las playas cambia, incluyendo sedimentos arenosos de colores distintos, con gran cantidad de desechos que los ríos arrojan al mar y que éste devuelve a las playas.

La luna en un contexto campesino tradicional, juega un rol muy importante, como en el resto del área andina, ella marca los momentos apropiados para la siembra, la cosecha, la tala de árboles que se usan para la construcción, hasta aspectos generales de la vida diaria, como el corte del cabello, el nacimiento de un hijo, etc. Esta influencia como sabemos, es notoria también en la actividad de los pescadores. En algunos casos, el inicio del cuarto creciente, puede indicar la presencia o ausencia de agua para la siembras o de lluvias ante un eventual fenómeno el Niño.

De otro lado, los cerros juegan también un rol de mucha importancia, especialmente en el plano mágico-religioso. Los cerros sagrados son seres animados, con vida propia, por lo cual son sujetos de ofrendas diversas. Son fuentes de poder para los maestros curanderos y al mismo tiempo, su sacralidad los convierte en personajes protagonistas de relatos fantásticos de un mundo subterráneo misterioso que ofrece visiones relacionadas a pueblos y gentiles, tesoros cuantiosos, maravillosos jardines o “volcanes” de fuego o agua. A lo largo de 500 años, varias de estas montañas han sido bautizadas por un cristianismo popular y campesino con el nombre de vírgenes o santos, cristos o cruces que asumen los nuevos rostros de las antiguas divinidades.

La cultura Lambayeque

Los estudios arqueológicos sobre la cultura lambayeque son a la fecha bastante preliminares, dadas la dimensión del problema, la cantidad y el tamaño de los sitios. Lo que se ha destacado de la cultura material, ha sido la arquitectura expresada en grandes pirámides truncas de adobe y algunos contextos funerarios de elite que ofrecen las excavaciones científicas. Los sitios más importantes son los de Chotuna y Chornancap, ubicados frente a las costas de San José; las pirámides de Túcume, ubicadas en el valle medio del Río La Leche alrededor del famoso Cerro Purgatorio o Cerro La Raya; las pirámides del Santuario Histórico del Bosque de Pómac, la huaca de Úcupe en la parte baja del valle de Zaña, el sitio de Saltur y el complejo de Apurlec, como los más destacados. De hecho, existen muchos otros complejos menores, entre los que podemos mencionar los de Huaca La Pava en Mochumí, los asentamientos de Pimentel, Túcume Viejo, Sapamé, Mocce, Pátapo, Cerro Colorado, Pacherres, entre los más importantes. Quizás fuera de los límites de los valles lambayecanos, el sitio más destacado sea el de Pacatnamú, sobre la terraza marina al lado de la desembocadura del río Jequetepeque, considerado como un sitio “Chimú” con antecedentes Moche (Donnan, 1986) y tal vez la Huaca Chiquitoy Viejo, en la margen izquierda del valle de Chicama.

En estos asentamientos, los elementos más destacados son los edificios piramidales truncos, a los que se accede mediante un sistema de rampas que no siempre tienen los mismos ejes u orientaciones. Estos edificios piramidales se relacionan casi siempre con espacios abiertos exteriores cercados con muros no muy altos y algunas plataformas que se integran. En el caso de Túcume, las pirámides truncas excavadas demostraron ser la residencia de personajes del más alto estatus, rodeados de un sistema de servicios domésticos: habitaciones, cocinas, almacenes y espacios rituales. Algunos de estos rasgos han sido descubiertos también en pirámides truncas en el complejo de huacas de Chotuna y Chornancap, en donde un sistema de almacenes también forma parte de los contextos descubiertos. Asimismo, la arquitectura registrada en otros sectores de este complejo, muestra con mucha recurrencia, el rol altamente ceremonial y administrativo de elite, como el descubrimiento de recintos con banquetas y tronos rodeados de elementos arquitectónicos y relieves de alto contenido religioso. Del mismo modo, la presencia reiterada de entierros de individuos sacrificados, es parte de los complejos rituales relacionados no solo con el

uso del sitio sino como parte del proceso de construcción y remodelaciones de las plataformas (Wester, 2010).

En el caso de Batán Grande, las excavaciones de mayor importancia han estado concentradas en contextos funerarios de elite, siendo muy escasa la información respecto del rol de la arquitectura en la parte superior de las pirámides. Sin embargo, algunos detalles como los muros "almenados"[1] de Huaca Las Ventanas, decorados con grandes símbolos escalonados contiguos, hacen referencia al carácter religioso del recinto. Es bastante común encontrar esta decoración en la iconografía regional, por lo menos desde la época moche, en relación a rampas y remates de muros asociados a recintos dentro de los cuales personajes de la más alta importancia religiosa son parte de un complejo sistema de ritos y símbolos.

Las amplias excavaciones en Huaca Las Balsas resultaron muy interesantes en la medida en que se muestra un edificio en el que se definen tres secciones, muy claramente: una sección norte, de tipo ceremonial relacionada con recintos muy limpios, pulcros, decorados con relieves de alto contenido religioso; y una sección sur, relacionada con una función ritual, sobre un contexto de relleno y entierros humanos, incluyendo una evidencia clara de sacrificio cruento. La tercera es una sección de función doméstica al exterior, adosada al edificio principal, en la que se han registrado evidencias del uso residencial: gran cantidad de basura doméstica y artefactos de tejer, sobre el piso del recinto principal de la vivienda, que contenía además una cocina llena de carbón y ceniza. Este espacio se asocia también a un depósito con hornacinas, un corral para camélidos y recintos como antesalas.

Aunque Huaca Larga no tiene precisamente la forma de una pirámide trunca, es parte del complejo arquitectónico de Túcume. Es una inmensa plataforma que nace del Cerro Purgatorio y se proyecta hacia el valle. Tiene grandes plazas abiertas asociadas a un complejo sistema de corredores y plataformas menores que cumplieron funciones diversas: residenciales, administrativas y de residencia. Los grandes espacios abiertos rodeados por muros altos y un sistema de galerías techadas, funcionaron como espacios amplios dedicados a ceremonias y rituales masivos, algunos espacios colaterales funcionaron como cocinas y otros para el desarrollo de actividades artesanales de elite (aspecto que requiere de mayor comprobación de campo). De hecho, la arqueología de Huaca Larga demuestra un uso complejo de los ambientes y recintos, dentro de un modelo residencial, ceremonial y funerario, acorde con el hallazgo de entierros humanos en diversas partes del sitio, que dígase finalmente, tiene un proceso largo de ocupación de por lo menos 300 años, durante las épocas Lambayeque, Chimú e Inca.

Las excavaciones realizadas en Úcupe, permitieron conocer el uso del recinto como un espacio ceremonial, ricamente decorado con pintura mural que muestra a un conjunto de personajes relacionados con el complejo mundo mítico de la tradición Lambayeque. Se ha propuesto explicar su significado como expresión de la dinastía de Naymlap, un personaje que protagoniza uno de los relatos de mayor importancia en la tradición oral de esta región costera (Meneses y Alva 1986). De este modo, los investigadores han tomado partido por la condición histórica del personaje, frente a quienes sostenemos su vinculación más bien, con el mundo mítico.

Una de las principales actividades de los antiguos lambayecanos, además de lo tradicional en la cerámica y textilería, ha sido la metalurgia y la orfebrería, el uso de joyería exquisita de metales y piedras preciosas y la producción casi industrial del cobre arsenical para diversidad de instrumentos y herramientas. Las excavaciones de las tumbas de elite en Batán Grande, dan cuenta de ello (Shimada, 2009). Al mismo tiempo, Lambayeque fue un territorio en el que se desarrolló un extraordinario sistema de irrigación que une a los valles de Zaña, Chancay, La Leche y Motupe, que generó el sistema productivo agrícola más extenso de la costa peruana (Kosok 1965), pero al mismo tiempo, significó, obviamente, un deterioro notable del ecosistema, al comprometer tan grande proyecto, la destrucción de inmensas extensiones de bosque seco, tema que no ha sido abordado aun científicamente. La presencia del estilo Lambayeque ha podido ser registrado desde el valle de Moche, por el sur, hasta Sullana en territorio de Piura por el norte. Sabemos que cerámica Lambayeque ha sido encontrada además en las islas Galápagos (Heyerdahl y Skjølsvold, 1990), que sirvieron tal vez como puertos para las embarcaciones que se dirigían hacia América Central.

[1] El concepto de "almenas" tal vez deba ser revaluado en las pirámides lambayecanas, puesto que hace referencia a un rasgo defensivo propio de sitios fortificados en Europa y Medio Oriente.

Esta sociedad desarrolló, al mismo tiempo, una red comercial muy intensa que incluyó territorios desde el Ecuador actual hasta Panamá, por la importancia que adquirió el *mullu*, científicamente conocida como *Spondylus,* una concha de varias especies que vive en los fondos marinos de aguas cálidas y que debe ser extraída por buzos expertos mediante una actividad de permanente riesgo. El mar y su particular contexto biótico, fue para la población no solamente una fuente de recursos alimenticios, sino sobre todo un centro sagrado de primera importancia, incluyendo las islas guaneras hasta donde acudían para ceremonias complejas. Al mismo tiempo, esta sociedad tuvo vinculaciones con territorios de la sierra norte y sierra sur, hasta el sitio de Wari, en Ayacucho, pero al mismo tiempo, con territorios de la Amazonía, desde donde procedían diversos productos exóticos: especialmente semillas rituales y plumas de guacamayo.

A diferencia de lo que se ha sostenido –como veremos- la iconografía Lambayeque es variada y sobre todo bastante compleja. Los temas que se expresan en la cerámica, metales, madera y textiles, lamentablemente han sido muy poco estudiados, considerándose que se trata de estereotipos que se repiten constantemente. En parte, este poco interés, puede radicar en la definición de un modelo religioso monoteísta, como consecuencia de la falta de un análisis exhaustivo de la iconografía, que ha impedido ver un complejo mayor, con otros criterios. Como veremos, se ha estandarizado en demasía uno de los personajes más recurrentes, identificándolo como el legendario Naymlap o un supuesto "Dios Sicán", aspecto que será el centro de nuestro debate.

La leyenda de Naymlap o Ñam La

En la tradición oral lambayecana, supervivió hasta los primeros años de la colonia, la versión de un personaje que el lenguaje popular se conoce hoy como *Naylamp*, nombre que se usa mucho hoy día en la región de Lambayeque, constituyéndose en uno de los elementos con el que más se identifica la población. La primera versión de este relato fue recogida por Cabello de Balboa, un cronista español que en 1586, la registra de un indígena noble de Túcume, que se llamaba Don Martín Farrochumbi. Cerca de 200 años después, Modesto Rubiños, un cura de la parroquia de Mórrope, registra nuevamente el relato, con menos detalles, pero con la misma estructura básica, por lo que no hay duda de su validez como una de las tradiciones orales más importantes del norte del Perú.

De acuerdo con ambas versiones, Naymlap o Ñam La, traducido por Rubiños como "Ave del agua", llegó por mar en una flota de balsas a las playas del actual territorio de Lambayeque y construyó un asentamiento cerca de la costa y a orillas de un río, en el que vivió con su familia y vasallos. Luego de su muerte, le salieron alas y voló al cielo. Sus descendientes poblaron los valles vecinos y dieron origen a nuevos asentamientos. Al final de este proceso, la crónica hace saber que hubo un gran diluvio como un castigo de los dioses, culminando la dinastía primigenia. Al cabo del tiempo, hace referencia a la llegada de los ejércitos del Señor Chimo en son de conquista, dando cuenta de sus 3 gobernantes, a los que siguieron 6 gobernadores durante la época inca. Esta crónica ha inspirado una larga polémica entre quienes consideran la validez histórica del relato y quienes le dan un sentido más cercano al mito. Por su importancia, haremos una trascripción textual de la crónica de Cabello, a fin de que el lector considere su contenido y genere un juicio propio respecto de la polémica vigente.

> "Dicen los naturales de Lambayeque (y con ellos conforman los demas pueblos a este valle comarcanos) que en tiempos muy antiguos que no saben numerarlos vino de la parte suprema de este Pirú con gran flora de Balsas un padre de Compañas. Hombre de mucho valor y calidad llamado Naimlap y consigo traia muchas concubinas, mas la muger principal dicese auerse llamado Ceterni trujo en su compañía muchas gentes que Ansi como capitan y caudillo lo venian siguiendo, lo que entre ellos tenía mas valor eran sus oficiales que fueron cuarenta, Ansi como Pita Zofi que era su trompetero o Tañedor de unos grandes caracolas que entre los Yndios estiman en mucho, otro Ñinacola que era el que tenía cuidado de sus andas y Silla, y otro Ñinagintue a cuio cargo estaua la vevida de aquel Señor a manera de Botelier, otro llamado Fonga Sigde que tenia cargo de derramar polvo de conchas marinas en la tierra que su señor auia de pisar, otro Occhocalo era su Cocinero, otro tenia cuidado de las unciones, y color con que el Señor adornava su rostro, a este llamauan Xam Muchec tenia cargo de bañar al Señor Ollopcopoc, labrava camisetas y ropa de

pluma, otro principal y muy estimado de su Principe llamado Llapchiluli, y con esta gente (y otros infinitos oficiales y hombres de cuentas) traia adornado, y autorizada su persona y casa.

Este señor Naymlap con todo su repuesto vino a aportar y tomar tierra a la boca de un Rio (ahora llamado Faquisllanga) y auiendo alli desamparado sus balsas se entraron la tierra adentro deseosos de hacer asiento en ella, y auiendo andado espacio de media legua fabricaron unos Palacios á su modo, a quien llamaron Chot, y en esta casa y palacios convocaron con devoción barbara un Ydolo que consigo traian contra hecho en el rostro de su mismo caudillo, este era labrado en una piedra verde, a quien llamaron Yampallec (que quiere decir figura y estatua de Naymlap). Auiendo vivido muchos años en paz y quietud esta gente y auiendo su Señor, y caudillo tenido muchos hijos, le vino el tiempo de su muerte, y porque no entendiessen sus vasallos que tenía la muerte jurisdicción sobre el, lo sepultaron escondidamente en el mismo aposento donde auia vivido, y publicaron por toda la tierra, que el (por su misma virtud) auia tomado alas, y se auia desaparecido. Fue tanto lo que sintieron su ausencia aquellos que en su venida lo auian seguido que aunque tenian ya gran copia de hijos, y nietos y estauan muy apasionados en la nueva y fértil tierra lo desampararon todo, y despulsados, y sin tiento ni guia salieron a buscarlo por todas partes, y ansi no quedo por entonces en la tierra mas de los nacidos en ella, que no era poca cantidad porque los demás se derramaron sin orden en busca de el que creian auer desparecido. Quedo con el Imperio y mando del el muerto Naymlap, su hijo mayor cium el cual casó con una moza llamada Zolzoloñi; y en esta y en otras concubinas tubo doce hijos varones que cada uno fue padre de una copiosa familia, y auiendo vivido y –señoreado muchos años este Cium, se metio en una bobeda soterriza, y alli se dejo morir (y todo en a fin de que a su posteridad tuviesen por inmortal y diuina). Por su fin y por su muerte de este governo Escuñain a este heredero Mascuy, a este subcedio Cuntipallec y tras este governo Allascunti, y a este subcedio Nofan nech á este subcedio Mulumuslan tras este tuvo el mando Llamecoll á este subcedio Lanipat-cum, y tras este señoreo Acunta.

Sucediole en el Señorio Fempellec, este fue el último y mas desdichado de esta generación porque puso su pensamiento en mudar a otra parte aquella Guaca o Ydolo que dejamos dicho auer puesto Naymlap en el asiento de Choc, y andnando provando este intento no pudo salir con el, y a desora se le aparecio el Demonio en forma y figura de una hermosa muger, y tanta fue la falacia de el Demonio, y tan poca la contienda de el Fempellep, que durmió con ella según se dice, y que acabado de perpetuar ayuntamiento tan nefando comenzo a llover (cosa que jamas auian visto en estos llanos) y duro este diluvio treinta dias á los quales subcedio un año de mucha esterilidad, y hambre: pues como á los Sacerdotes de sus ydolos (y demas principales) los fuesse notorio el grave delito cometido por su Señor entendieron ser pena correspondiente á su culpa la que su Pueblo padecía, con hambres pluvias, y necesidades: y por tomar el venganzas (olvidados de la fidelidad de vasallos) lo prendieron y atadas las manos, y pies, lo hecharon en el profundo de el mar, y con el se acabo la linea y descendencia de los Señores, naturales del Valle de Lambayeque ansi llamado por aquella Guaca (o Ydolo) que Naymlap trujo consigo a quien llamauan Yampallec. Durante la vida de Cium hijo heredero de Naymlap (y segundo Señor en estos valles) se apartaron sus hijos (como dicho queda) a ser principios de otras familias, y poblaciones y llevaron consigo muchas gentes uno llamado Nor se fue al valle de Cinto y Cala, fué á Tucume y otro a Collique y otros a otras partes. Un Llapochillulli hombre principal de quien dejamos dicho haver hecho mucho caudal el Señor Naymlap tanto por ser valeroso quanto por ser Maestro de labrar ropas de plumeria se apartó con mucha compaña que lo quiso seguir, y hallando asiento a su gusto en valle llamado Jayanca se poblo en el, y alli permanecio su generación y prosapia.

Ya queda visto como por la muerte merecida que dieron los suyos a Fempellec quedo el Señorio de Lambayeque (y lo a el anexo) sin patron ni señor natural en el qual estado estuvo aquella numerosa república, muchos dias hasta que cierto tirano poderoso llamado Chimo Capac vino con invencible exercito, y se apodero de estos

> valles, y puso en ellos, presidios, y en el de Lambayeque Señor y Cacique de su mano, el qual se llamó Pongmassa natural de Chimo este murio pacifico Señor, y dejo por sucesor á un hijo suio llamado Pallesmassa, a este sucedió su hijo Oxa, y fue esto en el tiempo y conyuntura que los Yngas andauan pujantes en las Provincias de Caxamarca porque es ansi que este Oxa fue el primero que entre los de su linaje tuvo noticia de los Señores Yngas desde las temporadas de este comenzaron a bivir con sobresaltos de ser despojados de sus Señorios por mano y armas de los de los del Cuzco. A este Oxa sucedió en el Cacicazgo un hijo suyo llamado Llempisan muerto este le vino el Señorio a Chullumpisan a este subcedio un hermano suyo llamado Cipromarca, y tras este señoreo otro hermano menor que se llamó Fallempisan. Vino despues de este a tener el mando Elquempisan muerto este sucedió Seclunpisan en cuyo tiempo entraron en este Piru numerosos españoles, y dejaremos aquí el hilo cortado para añudarlo quando á nuestra tela conviniere, porque para dar fin a este Capítulo quiero decir la causa porque estos Señores que avemos acabado de nombrar duraban muy poco en el Señorio y mando, y tan poco que afirman no auerlo poseido ninguno 12 años, y algunos no aver durado en el dos cabales era pues la ocasión que como el Demonio tenía tanta mano y poder en sus estragados entendimientos hacialos poner en tan estrechos y asperos ayunos (luego que tomauan el cargo) que con abstinencias y vigilias, y largos ayunos, se desflaquecian de tal manera que jamas podian arribar a perfecta salud, ya que de los ayunos escapasen, y otros morian entre las manos de su infructuosa penitencia, y de esta manera se yvan heredando a hermanos a hermanos y a todos el infierno en pago y remuneraciones de sus pecados. Entre las gentes y naciones que dejamos nombrados de estos Valles tenia Chimo Capac repartidos presidios, y guarniciones y contrastando la voluntad de todos auia de hacer su viage los Capitanes Topa Yngayupangui para irse a juntar con el á Caxamarca como quedo acordado en Cohechos de lo qual trataremos en el Capítulo siguiente" (Cabello Balboa [1586], 1951).

Como ha sido dicho, alrededor de este valioso testimonio se ha generado una discusión de larga data, que ha generado diversas propuestas, incluyendo la organización de programas arqueológicos de campo, con la finalidad de buscar una concreción de sus contenidos. El caso más emblemático es el del Proyecto Chotuna dirigido por Christopher Donnan, que ha generado publicaciones como: "En busca de Naymlap: Chotuna y Chornancap y el valle de Lambayeque" (Donnan 1989). Considerando que el relato puede ser entendido en dos grandes etapas: la primera, con Naymlap y su dinastía hasta Fempellec y luego una segunda etapa que se inicia con la presencia de los conquistadores; primero el señor chimo y luego los incas. Entre ambas etapas el relato no precisa un tiempo específico, de modo que el periodo de tiempo de este *interregno* no puede ser precisado. Por lo tanto, el raciocinio utilizado se basaba en asignar a Naymlap y su dinastía, una cronología relacionada con la cultura moche, de modo que las excavaciones debieron asociar la arquitectura con este tipo de cerámica, esperándose que los fechados correspondan con esta propuesta. Los resultados no fueron los esperados, Donnan sostiene que: "Al comenzar las excavaciones en Chotuna, en 1980 parecía posible que Naymlap hubiese sido un gobernante Moche, por lo que se esperaba encontrar evidencia cultural de ese periodo en Chotuna y Chornancap. Sin embargo, durante los tres años que duraron las investigaciones, no se encontró un solo fragmento diagnóstico de este estilo. Esto llevó a la conclusión de que si Chotuna era el Chot de la tradición oral sobre Naymlap, éste y sus seguidores no fueron Mochicas" (Donnan, 1989: 112)

Sin embargo, a modo de conclusión, el autor dice: "Lo que se encontró en Chotuna fue una secuencia cronológica que es perfectamente compatible con las narraciones de la dinastía de Naymlap. Un elemento clave es la transición entre la Fase Temprana y la Fase Intermedia, ya que es la característica que permite hacer coincidir la tradición oral con la evidencia arqueológica. Esta transición, que se piensa que ocurrió alrededor del año 1100 DC, es la única ruptura clara en lo que, de otra manera, pareciese ser una ocupación continua por gente que mantiene sus tradiciones culturales en Chotuna" (op.cit 112).

Efectivamente, la secuencia ocupacional que establece, se divide en tres fases: la más antigua está fechada alrededor de 1100 d.C, seguida por una fase intermedia fechada alrededor de 1300 d.C a la que pertenecen la mayoría de las construcciones en Chotuna, la fase final ocurrió entre

1300 a 1600 d.C. incluyendo la influencia chimú y luego la inca. Esta secuencia establecida por Donnan ha sido comprobada en las excavaciones recientemente ejecutadas (Wester, 2010).

Las excavaciones realizadas en el proyecto Túcume, han permitido la formulación de una cronología que se inicia alrededor del siglo X y culmina con la llegada de los españoles en 1532. En este sitio se ha podido documentar también una secuencia muy clara desde la ocupación Lambayeque, seguida por la presencia chimú y luego por la inca, incluyendo cambios notorios en la arquitectura. Por lo tanto, el contenido del relato relacionado con su segunda etapa, ha sido también comprobado.

Túcume y Huaca las Balsas

Túcume es uno de los centros arqueológicos más destacados de la región y se constituye en uno de los exponentes más importantes del desarrollo Lambayeque entre los 1000 d.C. hasta 1532-1533, en que ocurre el abandono del sitio durante los primeros momentos de la conquista española. Se ha sostenido, que el sitio fue ocupado luego del abandono de Batán Grande, fenómeno que sucedió alrededor del año 1100, cuando ocurre uno de los diluvios más devastadores producidos por el Fenómeno El Niño. Lo particular del sitio es que ha sido construido alrededor de una montaña sagrada, identificada como un *axis mundi*, concentrándose en el lado norte la arquitectura monumental, dejando el lado sur las actividades de metalurgia, cementerios populares o viviendas de menor jerarquía social. Una excepción es el conjunto suroeste en el que destaca un grupo de edificaciones piramidales, dentro de las cuales se encuentra un pequeño edificio que hemos bautizado como Huaca Las Balsas, debido a los temas de navegación que fueron descubiertas en sus relieves de barro (Fig. 1).

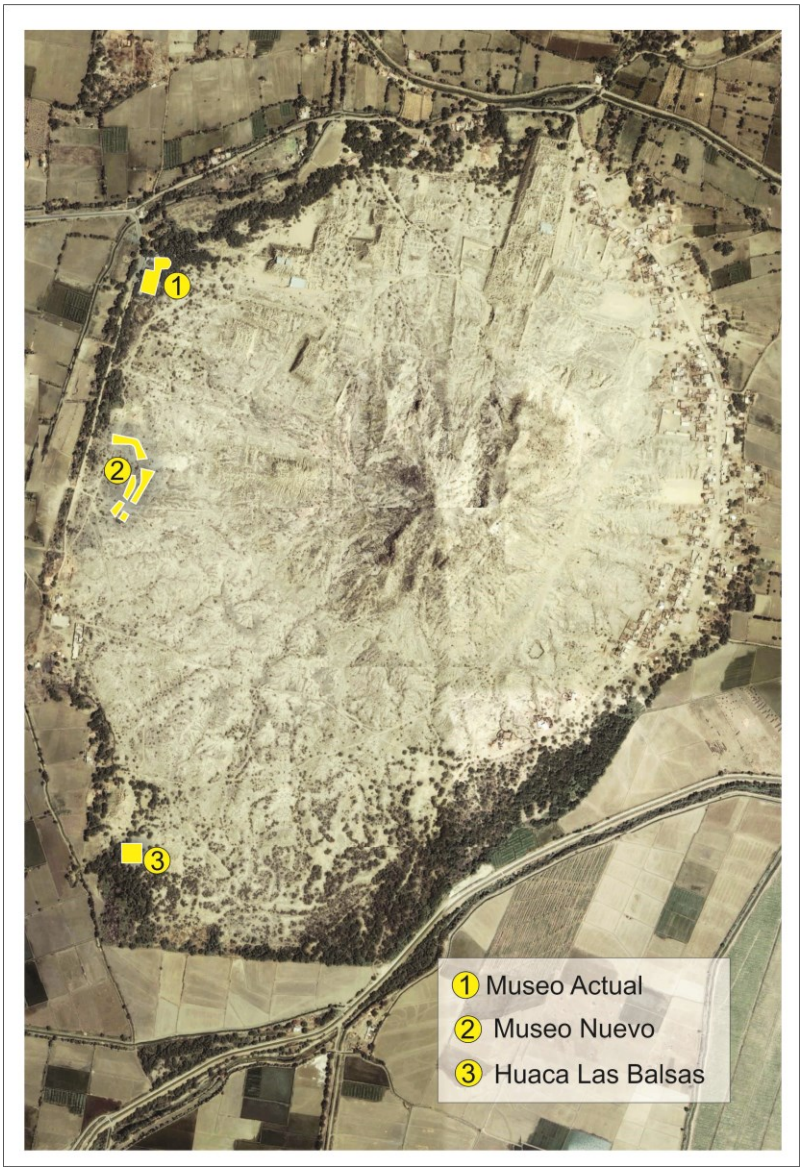


Fig. 1
En el sector noreste del conjunto de pirámides de Túcume, se han podido identificar un templo propiamente dicho, determinándose sus características y contextos rituales, considerando que el edificio está asociado a un conjunto de más de un centenar de sacrificios humanos, varias decenas de sacrificios de camélidos y más de mil objetos de plata en miniatura, depositados en calidad de ofrendas. El templo tiene como eje de culto a una gran piedra de lados ligeramente planos, encerrada dentro de los confines de un recinto pequeño. Este contexto extraordinario, nos sirve para entender lo complejo de las ceremonias relacionadas con uno de los cultos religiosos más importantes, que tiene antecedentes en los registros arqueológicos de Huaca de La Luna en el valle de Moche, en el que se encontró también un recinto que encierra una parte de la roca natural que sobresale en las faldas de la montaña sagrada, dentro del cual se realizaron sacrificios humanos. En este caso, el contexto tiene relación directa con la ocurrencia de lluvias torrenciales en un espacio en el que nunca llueve (Bourget, 2000).

La Huaca I y Huaca Larga, han sido interpretadas como centros de residencia de elite, con la presencia de numerosas evidencias de uso doméstico: cocina, desperdicios de comida, almacenes, áreas de culto y tal vez dormitorios. Huaca Larga ha sido considerada como el asiento del poder político, utilizado como tal por los conquistadores chimú y luego por el estado conquistador inca. Al final, el sitio fue incendiado y destruido, con recintos cubiertos y sepultados *ex profeso.*

En este contexto, Huaca de Las Balsas, se ubica en el extremo suroeste del sitio, considerado como el opuesto al lado noreste, en donde se ubica el Templo de la Piedra Sagrada y Huaca Larga, los espacios hegemónicos relacionados al poder político y el factor religioso inherente. En el lado opuesto, considerando a la montaña como un eje cósmico, está Huaca de las Balsas, rodeado de un conjunto monumental, conteniendo un selecto espacio pleno de relieves en barro, de especial importancia religiosa y que nos han permitido plantear una nueva hipótesis en relación a la mítica Lambayeque.

Estos relieves forman parte de diversas evidencias que forman parte de los resultados de excavaciones arqueológicas que han logrado definir contextos arquitectónicos, funerarios y domésticos asociados al edificio. El proyecto fue ejecutado en dos etapas: La primera entre 1992 a 1994 y la segunda entre 2008 y 2010. Como resultado de la primera etapa se realizaron diversas publicaciones que dieron cuenta del hallazgo (Narváez, 1995 y 1997) y la segunda, concluyó en una nueva publicación en la que se exponen, además de los aspectos arquitectónicos, su evolución y su relación con muros ornados con complejos relieves, fechados de radiocarbono (Narváez, 2011), pero además, el estudio de la cerámica asociada (Delgado, 2011), el estudio de la dieta (Rosales, 2011) y el estudio de los entierros humanos (Toyne, 2011).

La mítica lambayecana, antecedentes

El análisis de los personajes relacionados con los relieves de Huaca las Balsas, nos obligó a realizar comparaciones iconográficas con manifestaciones diversas que podrían contribuir al reconocimiento de escenas y personajes. En este proceso, se encontraron analogías formales con diversas expresiones iconográficas: arte mural de la región, la iconografía procedente de las colecciones locales de cerámica y oro, de manera especial de objetos de plata pertenecientes a la colección del Museo Larco de Lima y del Denver Art Museum en los Estados Unidos, estos últimos publicados en el catálogo de una exposición de plata peruana, organizada por el Museo Metropolitano de Nueva York (King, 2000).

Los resultados de este estudio preliminar han sido bastante interesantes y ponen en cuestión las propuestas previas referidas al panteón lambayecano, que se iniciaron con la definición del estilo por Larco Hoyle, quien suponía que las máscaras de oro tradicionales de este estilo corresponden a representaciones felínicas (Larco, 1963), aunque un poco antes, se propuso la existencia de una deidad ornitomorfa relacionada con el culto a la luna, por lo tanto, expresada en la forma de búho (Carrión, 1942). Esto sucedía cuando aún no estaban claras las diferencias entre el estilo chimú y lo que después fue identificado como lambayeque. Posteriormente, se generalizó el concepto de una deidad ornitomorfa, única, identificada con diferentes especies o como un ave mítica. Este personaje, considerado como una suerte de deidad suprema: "numen tutelar por excelencia" (Zevallos, 1971, 1989) tendría su expresión totémica, a veces era referida al águila pescadora *Pandiom haliaetus* (Kauffmann, 1971) u otras, de modo general, como una palmípeda marina (Kauffmann, 1989). Esta explicación ha pretendido identificar los rasgos de ave que

muestra de manera reiterada un personaje representado en las vasijas de cerámica ritual: ojos "alados" o en forma de "coma", pico, lacrimones y orejas aladas, identificado luego como la "deidad Sicán" (Shimada, 1990, 1995, 2009). **A veces** este personaje se muestra con cuerpo de ave, con alas y cola emplumadas. Sin embargo, estos rasgos movieron a identificarlo con un personaje **único** en los artefactos de mayor importancia, especialmente en los cuchillos ceremoniales, máscaras funerarias, además de la cerámica ya mencionada. Alguna vez se indicó que las orejas en punta de los personajes plasmados en estos objetos rituales, podrían ser un rasgo "vestigial" que lo vincularía con el orden felino (Kauffmann, 1989: 184 y 200).

De otro lado, se ha reiterado el rol de los ojos alados como el elemento sacralizador más importante: "aparece exageradamente retorcido hacia sus extremos, que se elevan en punta" (Kauffmann, 1989: 168). Agrega que: "vistos los ojos en el contexto ornitomorfo en que está envuelto el personaje enmascarado de Lambayeque, y a la luz de una revisión de varias representaciones del tipo, consideramos que también el elemento ocular Lambayeque tiene rasgos ornitomorfos: probablemente represente alas por aves estilizadas en perfil, en picada, que se dirigen hacia la nariz, la misma que parece aludir a un pico común" (Kauffmann, 1989 172). Este personaje ornitomorfo, finalmente es relacionado por el autor como la personificación de Naymlap, insistiendo en que su cuerpo, representado en el *tumi*: "debe catalogarse como humano, pero es de notar que tiene alas, además de brazos. Lo último, unido a lo que parecen ser patas de ave "humanizadas", refuerzan una vez más su carácter ornitomorfo" (Kauffmann, 1989: 184). El autor discute y rechaza la propuesta de Shimada considerando que está orientada a evitar con cautela la identificación del personaje que denomina "Dios Sicán" (desde la arqueología), con Naymlap como personaje del mito. Shimada parece asumir la posición de Zuidema que considera que la versión de Naymlap debe ser entendida como un relato mítico en su integridad (Referencia de Shimada, 2009, 60-61). Cuando se trata de explicar tan importante tema al público en general, Shimada dice textualmente refiriéndose a la "cultura Sicán": "Todo el auge económico de esta cultura estaba apoyando (sic) en una región[2] de mucho prestigio e influencia, representada en numerosas imágenes del dios de Sicán, existente en objetos de metal, textiles, cerámica, etc. (…). Este personaje presente en la máscara de ojos jalados (sic), en el Tumi de Oro, y en cualquier "Huaco rey" es el centro de una religión que ejerció una fuerte influencia, no solo en la región de Lambayeque, sino en zonas alejadas como la costa ecuatoriana o la costa central del Perú, en sitios como Pachacamac" (Shimada, 2004: 263).

Fig. 2

Carlos Elera, refiriéndose a la cultura "Sicán" dice textualmente: "Su arte era fundamentalmente religioso en donde se representaba **la** deidad Sicán y el señor Sicán los cuales representaban los paralelos de los universos sobrenatural y natural respectivamente. **La** deidad era omnipotente, controlaba todas las fuerzas celestiales para la vida y abundancia, tal y como se muestra con **una** máscara plana con característicos ojos alados y orejas alargadas mientras que el señor es la representación de la cara oculta **del dios** en la tierra y era probablemente un papel que representaba u ostentaba un rey o miembros de la dominante elite social" (Elera, s/f, el uso de negritas es nuestro). Recientemente, Elera ha propuesto la hipótesis que relaciona, desde el punto de vista formal, al "huaco rey", con el fardo funerario con el que se asocia. De esta forma, el fardo está representado por el cuerpo globular de la vasija y la máscara de metal, con la que representaría el personaje ubicado en la base del pico de la vasija (Elera, s/f b). Sin embargo, esto pareciera poco consistente, en la medida en que no siempre el llamado "huaco rey" se asocia con fardos funerarios, en la tradición Lambayeque subsiste el patrón de entierro ancestral moche, que mantiene al personaje en posición decúbito dorsal, con la cabeza hacia el sur, en donde la forma de fardo redondeada no es universal (Narváez, 1996 a).

Asimismo, se ha persistido en considerar lo discutible de identificar al personaje del *tumi* o el "huaco rey" lambayecano con *Naymlap*: "estamos hablando de un arte que utiliza mucho la plumería y por lo descrito en este mismo libro por Kauffmann Doig parece representar a la figura

[2] Aparentemente existe un error tipográfico, parece que el autor quiso decir "religión".

mitológica de *Naymlap* aunque nosotros nos limitaremos a decir que **se representa siempre a una sola deidad** cuya tradición parece venir de Wari-Tiahuanaco durante el Horizonte Medio Temprano (650-700 d.C) de donde tomaría también la postura de brazos abiertos sujetando dos objetos con sus manos. Postura que queda representada en la deidad de la Puerta del Sol de Tiahuanaco" (Carcedo, 1989:268, el uso de negritas es nuestro).

Una de las más recientes publicaciones de Shimada, hace referencia a la presencia reiterada del Dios Sicán como el sello peculiar del arte religioso de esta etapa cultural: "El sello del arte del Sicán Medio es **una imagen omnipresente** con la cara a modo de máscara y los ojos vueltos hacia arriba en forma de "coma" que **denominamos "Señor de Sicán"**. Esta imagen aparece en vasijas de cerámica hechas con molde, con paleta o modeladas a mano, así como en el resto de las manifestaciones artísticas (Fig. 2). Su insistente presencia podría explicar **la escasez de representaciones antropomorfas en el arte Sicán Medio**. El ser humano aparece sólo en forma de figuras pequeñas y secundarias que flanquean al Señor de Sicán…Menzel sostiene que el Señor de Sicán procede de una fusión de la idea de "Señores Mochica" – divinidades principales- con la "deidad masculina **única** huari" (Shimada, 2010: 53, el uso de negritas es nuestro). En general, como vemos, los especialistas del Proyecto Sicán, han optado por un concepto monoteísta, que consideramos muy alejado de los cánones de la cultura andina en su conjunto, como veremos más adelante.

Esta idea central se mantiene en esencia en la más reciente publicación sobre el tema: "El sello característico del arte Sicán Medio es el ominipresente personaje con máscara, con ojos inclinados hacia arriba o en forma de almendra, y elaborados tocados (comúnmente de forma semicircular) que denomino la deidad sican" (Shimada, 2014, 26), sin aportar nada nuevo a sus planteamiento iniciales, pues para él sigue siendo además de única deidad, "centro del cosmos" (op cit, 30) y pretende explicar las variaciones del personaje, como las "transformaciones" del mismo, bajo el concepto de transfiguración e identidades múltiples (op cit, 179). El nuevo concepto en el autor, es probable sea consecuencia de las propuestas de Mackey y Pillsbury que al respecto se habían comenzado a discutir en el simposio del Mayer Center del Museo de Denver entre el 2002 y 2007, publicado recién el 2013 y al mismo tiempo las ponencias presentadas en el II Coloquio de la Cultura Lambayeque llevado a cabo el 2011 (Narváez, 2014; Prieto, 2014). Shimada sostiene que las "Representaciones omnipresentes del dios sican y de su al parecer temperamento invariable explican por qué se piensa que la sociedad sicán fue ideológicamente unificada por su devoción a una religión rígida y monolítica centrada en esta deidad" (Shimada 2014, 31). Su argumento se desplaza nuevamente hacia explicar las representaciones del "señor sicán", es decir, el gobernante en este mundo, como el *alter ego* de la deidad en aquellos personajes iconográficos en donde aparece "…sin algún rasgo sobrenatural, como alas o garras en los pies" (op cit, 31). En contraposición con esto último, podemos plantear una propuesta distinta, pues los *alter ego* deben ser especialmente buscados en el mismo plano mítico para no confundirlo con el concepto de sacerdocio. Sin embargo, Shimada es consciente de que su propuesta es solo un "intento", como el nuestro y el de los demás investigadores, de acercamiento a tan complejo tema, propuesta "destinada a ser evaluada y refinada"(op cit, 180): "El rostro, al parecer invariable de la deidad sicán, puede dar la impresión de tener un carácter monolítico o inclusive monoteísta de la religión sican. Por el contrario –tal como se ha demostrado- la deidad sicán tuvo múltiples encarnaciones para diferentes roles y tareas. Consideramos que estuvo dotado con el poder supranatural, transfiguracional de ser tanto omnipresente y omnipotente para alcanzar las necesidades y expectativas de una sociedad compuesta largamente por agricultores y pescadores y miembros de por lo menos dos grupos étnicos (corresponden a las culturas arqueológicas de Moche o Mochica y Sicán) (op cit, 180). En otras palabras, aunque el autor trate de "ajustar" su propuesta, sigue un razonamiento basado en una propuesta monoteísta, que como veremos, consideramos muy alejada de la cosmovisión andina en su conjunto. En general, creemos que los argumentos de Shimada en el campo de la cosmovisión lambayecana son poco convincentes y se expresan finalmente entre otros aspectos, con el planteamiento de la forma de *tumi* que según él, adquiere la ciudad sagrada de Pómac (Shimada, 2014, 71), lo que resulta por sí mismo bastante arbitrario.

De otro lado, en el proceso de comprensión de la mitología lambayecana, uno de los hallazgos más interesantes se produjo al identificar el motivo que Zevallos denominó "punta-rectángulo-punta" que aparece especialmente como ornamento de los techos de las estructuras sagradas, tanto en cerámica, como en metales, madera o textiles, como uno de los rasgos más definidos del estilo lambayecano, al que propusimos el término de "alas y cola" por su relación con el "ave mítica" (Narváez, 1995 a y b). Efectivamente, las puntas hacia arriba en los extremos, con el rectángulo

central, equivalen según nuestra propuesta a la conocida figura del ave, en picada o nadando, pues ya sea en el dibujo de elevación en un caso, o de planta en el otro, siempre se configura este motivo (punta-rectángulo-punta / alas y cola) que resulta fundamental para comprender uno de los rasgos más interesantes de "lambayecanidad" en el pasado prehispánico, que no tiene la misma recurrencia en el estilo chimú y por lo tanto contribuye a aclarar el viejo problema de la superposición o confusión de estilos. En este mismo contexto, se discuten otros elementos básicos de la iconografía que acompaña el contexto mítico lambayeque, indicando que el **círculo**, sin ningún detalle adicional, por ejemplo, usando nuestra propuesta de "identidad por reemplazo", adquiría los elementos sacralizadores del ave mítica, luciendo sus orejas en punta y el lóbulo redondeado (orejera) y la gran diadema semicircular, asunto que no solo se observó en vajilla de oro, sino en sencilla cerámica globular, pues las asas laterales tienen la figura de "oreja en punta y lóbulo redondeado", configurando una identidad por reemplazo. De este modo, propusimos la posibilidad de leer más allá de la forma simple de los círculos o esferas propiamente dichos, cuando aparecen en contextos simbólicos y religiosos. En este aspecto debemos mencionar nuestra lectura de los famosos *tumis* de metales preciosos ricamente ornamentados, que tienen diversidad de formas, aun no debidamente estudiadas. Cuando el *tumi* aparece con personajes míticos, tiene una gran diadema semicircular ricamente decorada, que se complementa con la hoja inferior del *tumi*, que luce sencilla, sin mayor decoración. En esta reflexión, el artefacto se resume en ambos semicírculos, un círculo u óvalo que siempre está partido por la mitad, con la mitad superior ricamente decorada y la inferior, su complemento, sin decorar o con decoración de menor complejidad. Si el *tumi* se resume en un ovalo o círculo, podemos especular que el personaje como deidad antropomorfa, está íntimamente relacionado con él, como veremos más adelante.

Lo mismo fue discutido con otros elementos iconográficos, como el símbolo escalonado, la línea quebrada continua entre otros elementos característicos de estos contextos iconográficos lambayecanos. Estos razonamientos iniciales nos ayudaron a comprender mejor posteriormente, el amplio y complejo panteón religioso de nuestras sociedades costeras norteñas.

En un interesante trabajo, Carol Mackey hace diversas reflexiones en torno a la mitología de la costa norte, partiendo del criterio de que: "Es lógico asumir que Lambayeque y Chimú tuvieron una cosmología semejante ya que compartieron un territorio y legado histórico común. Luego de un cuidadoso examen, sin embargo, encontramos que si bien existen similitudes también hay diferencias" (Mackey, 2000: 155). Cuando la autora se refiere específicamente a la deidad, la refiere como "deidad principal Lambayeque" presuponiendo la existencia de "unas pocas "deidades menores" o personajes sobrenaturales de menor jerarquía: "Presumimos que la Deidad Principal Lambayeque es masculina dada su postura, vestidos y objetos particulares. El criterio para identificar esta deidad principal se basa en la frecuencia con que se halla representada, los medios en que se le representa y la antigüedad de la imagen…de modo que es claramente omnipresente" (Mackey, op cit: 115).Cuando se refiere a las deidades menores, dice "…las deidades menores, poco numerosas y siempre representadas de perfil, juegan un papel de auxiliares con respecto a la deidad principal. Además no aparecen retratados en cualquier material disponible y carecen de ciertos atributos que caracterizan a la divinidad principal…A primera vista, el arte religioso Lambayeque parece retratar diferentes imágenes en lugar de una sola imagen estandarizada. Sin embargo, luego de un examen más detenido resulta claro que estas imágenes representan a una misma deidad" (op.cit. 116). Finalmente, Mackey coincide con Larco al señalar que las orejas en punta constituyen un rasgo de orden felínico y la serpiente "dragón" que aparece acompañando al personaje, la considera, al igual que Shimada, como expresión tardía del "animal lunar" que es tan común en el arte moche.

Recientemente, se han ampliado las sugerencias relacionadas a expresiones del ancestro moche en la cerámica Lambayeque, que tiene diversos personajes cuyas relaciones son inequívocas. Entre ellos, el razonamiento conduce a identificar al mellizo marino de la iconografía moche, con la representación de la deidad Lambayeque o Sicán (Pimentel Nita, 2010). Recordemos que el "espíritu" moche ya había sido identificado en la cerámica Lambayeque (Zevallos, 1971, 1989).

En la reciente publicación sobre las excavaciones en Chotuna, se continúa mencionando una divinidad única: "La iconografía Lambayeque ofrece un campo definido y **exclusivo a un personaje: el dios *Ñaymlap*** en contraste a los Mochicas que tuvieron un panteón de dioses y divinidades representadas como imágenes, símbolos, ceremonias y rituales" (Wester, 2010: 30, el uso de negritas es nuestro).

Nuevamente, siguiendo el mismo criterio tradicional utilizado por los especialistas, sostiene que el elemento sacralizador que identifica al personaje, son los ojos alados, proponiendo sus raíces con el personaje B del Tema de la Presentación propuesto por Donnan para la iconografía moche, personificado como un "Sacerdote-Ave" (op cit, 30). Una reflexión adicional en el seno del proyecto Chotuna se refiere al análisis de la "Ola antropomorfa" y los círculos, concluyendo que "… hacen referencia al mar y la luna, en el sentido de **emblemas** o símbolos religiosos de primer orden" (op cit, 147, el uso de negritas es nuestro).

La propuesta de Jorge Zevallos Quiñones

En este proceso, a pesar de lo escueto del texto, la propuesta más completa y pionera ha sido la que Jorge Zevallos ya había planteado antes, refiriéndose a una deidad principal identificada con el personaje del Huaco rey, sin embargo, indicó que: "En la cerámica clásica de Lambayeque I puede observarse la representación de un dios **principal** (si acaso **no era el único**, bajo diversas formas de sacralización) mediante una figura antropo-ornitomorfa, cuyo símbolo –y síntesis- es un "ojo alado", rasgo formal para divinizar según se necesitara" (Zevallos, 1989: 44. El uso de negritas es nuestro). A esto añade con buen criterio, la posibilidad de existencia de un complejo discurso mítico considerando "quizás a dioses o subdioses" que "recuerdan mitos creados alrededor de un hecho extraordinario" (Zevallos, 1971:14). Finalmente propone la existencia de un conjunto mínimo de 9 "mitos", propuesta que citaremos *in extenso*:

1. Figura antropomorfa con ojo-alado, penacho, camiseta, orejas aladas, en posición vertical y con extremidades superiores e inferiores; brazos extendidos y cada uno sujeto por las manos de una mujer; esta es de tamaño menor que el de la figura principal, y lleva ojo-alado y una palomita sobre el tocado de la cabeza. El conjunto aparece frontalmente.
2. Igual figura, de pie, sin compañía, con los brazos extendidos y llevando en cada mano una bola. Las manos parecen garras de pájaro.
3. Igual figura, de medio cuerpo, con dos pequeñas alas en los hombros, colocada sola o flanqueada por dos figuritas escultóricas (pareja de hombrecitos echados con el rostro levantado). Se la usa en el ápice del asa-puente del Tipo C.
4. Rostro humano deformado y torcido. Esta figura aparece con y sin cuerpo. En el tipo D: cabeza y cara, figura completa sentada sobre el glóbulo sobre un anda con las extremidades inferiores cruzadas a la vez echadas sobre el suelo; uno, y dos rostros con una sola cabeza para ambos y un solo cuerpo convencional; como escultura entre el gollete y la caja, con el cuerpo completo y el vientre empreñes. En el Tipo E: vasos de doble rostro contrapuesto o vasos "Jano". En el Tipo F: máscara de cerámica pulida con dos pequeños huecos a los lados, para pasar algún hilo. El tratamiento de esta cara hace pensar en la "facies-mortis" de un cadáver en descomposición.
5. Una de las figuritas escultóricas con que se adorna el asa o la caja central de la pieza, bastante común, representa dos hombrecitos echados decúbito ventral con cuerpos de rasgos antropo o zoomorfos y cabeza levantada, uno frente al otro. Se distinguen por el tocado de la cabeza, que en uno es penacho semicircular y en otro un gorro cónico de ancha vincha.
6. En los vasos pintados algunas veces una figura zoomorfa compuesta por cuerpo de pez y cabeza de loro.
7. Con frecuencia se ve en la decoración pintada de los ceramios bicromos un ser mitológico con cabeza humana y ojo-alado, siempre de perfil, orejeras, signos pintados sobre la mejilla, extraña boca dentada sin quijada, y cuyo cuerpo simula una gran onda desarrollada de manera que recuerda el trazo de una ola, y esta se repite en sentido contrario partiendo del centro del penacho de la cabeza; ambas con profusa decoración.
8. El "dragón". Damos este nombre a una cabeza zoomorfa que tiene la lengua afuera y hacia arriba, y de cuya frente parte cayendo hacia la lengua una especie de cacho (en realidad, son dos cuernos u orejas en la testa). Esta figura lleva siempre ojo-alado. Hay hermosos vasos del Tipo E, pero mas generalmente la vemos en dos pequeñas esculturas laterales en el cuello de la cara-máscara del Tipo A, o en el ángulo formado por la juntura de los golletes y el cuerpo central del tipo C.
9. Figura zoomorfa que representa a un animal (perro?), esquelético, con las costillas y el espinazo visibles, encogido, en actitud de morderse la cola, otras veces el miembro sexual. Aparece en el Tipo D y en pequeños objetos, como pitos y cuentas, del Tipo F.

Una mejor búsqueda podría aumentar este corto catálogo" (Zevallos, 1971 y 1989).

Al mismo tiempo, el autor plantea ciertos elementos iconográficos que definen el carácter sacro de la figura que los ostenta, dentro de los cuales sobresale el "ojo alado", aplicado a figuras humanas, animales y accidentes (cerro, ola). El gran mérito de la propuesta de Zevallos debe ser reconocido sobre todo por surgir en un momento en el que los trabajos de campo en la región Lambayeque eran aun limitados, por lo que se basa en un estudio morfológico y estilístico que tiene como objeto de estudio, colecciones de museos públicos y colecciones privadas sin contextos conocidos. Este gran aporte deberá ser enriquecido a la luz de los trabajos arqueológicos en la región, como los recientes estudios en San José de Moro, Huaca Chotuna, Batán Grande, Túcume y Úcupe.

Como podemos observar, salvo la propuesta de Zevallos y la de una jerarquía mítica que se origina de lo disímil de las propuestas preexistentes que identificaban a una deidad principal (Narváez, 1995), todas las demás han devenido en una suerte de expresión monoteísta en la sociedad Lambayeque, que consideramos no corresponde a los rasgos más destacados de la cultura andina en su conjunto, pero además, no corresponde a las evidencias que el *corpus* de la iconografía lambayecana tiene.

CAPÍTULO 2

Las escenas míticas de Huaca de Las Balsas

Huaca Las Balsas se ubica en el extremo suroeste del sitio de Cerro La Raya en el distrito de Túcume. Este sitio es uno de los más extensos de los valles lambayecanos y corresponde a los momentos finales de la cultura lambayeque. Su desarrollo se inició alrededor de finales del siglo X hasta finales del siglo XIV en que es testigo de la conquista de los ejércitos chimú, para a fines del siglo XV convertirse en el asiento del poder político más importante del imperio inca a partir de 1470. El sitio en su conjunto tiene a Cerro Purgatorio como el centro del asentamiento, con una concentración de la arquitectura monumental en la forma de 26 grandes pirámides de adobe (Fig.4).

Huaca Las Balsas puede ser definido como un edificio de alto contenido ritual, cuyos recintos tienen connotaciones funcionales bien definidas: un espacio exterior de tipo doméstico ubicado al lado este y el núcleo del edificio dividido en dos secciones bien definidas: un espacio sacro al lado norte, con muros decorados con relieves que expresan a protagonistas del mundo mítico y un espacio al sur, de tipo ritual, sobre un relleno asociado con entierros humanos: 6 mujeres y un varón sacrificado de modo violento (Fig. 3).

Esta división no es extraña al sitio en su conjunto, que ha sido planificado teniendo como eje al Cerro La Raya, que cumple el rol de un *axis mundi* quedelimita hacia el norte con la arquitectura monumental y hacia el sur, con arquitectura de menor jerarquía, cementerios populares y talleres de metalurgia.

Una división cuatripartita del sitio, ubica a Huaca Larga -el centro político de mayor jerarquía en el asentamiento- y el Templo de la Piedra Sagrada -el centro de culto más poderoso- en el sector noreste, siendo su complemento el sector suroeste en donde se encuentra Huaca de las Balsas y un pequeño conjunto monumental que es un elemento inusual en el sector sur del asentamiento.

Fig. 3

De este modo, se ha considerado que el sector noreste tiene connotaciones de mayor jerarquía: masculinas, de índole solar, helíaco. Su complemento, el lado suroeste, se define como femenino, de índole lunar, marino. El Cerro Purgatorio, siendo el centro, tiene la capacidad de unir los tres mundos de manera vertical y al mismo tiempo, controla las cuatro direcciones. Este simbolismo ha sido descrito en concordancia con evidencias ofrecidas por los rasgos arquitectónicos y los contextos funerarios de las excavaciones realizadas en el sitio (Narváez, 2011).

Siguiendo este patrón, Huaca de las Balsas tiene también una división binaria, de acuerdo con la cual, el sector norte y sur están bien delimitados con un muro separador ubicado casi perfectamente en la mitad. De este modo, los patios con relieves de ubican en el lado norte y el lado sur, carece de espacios arquitectónicos y se define como un sector con un gran relleno de tierra suelta, que contiene entierros humanos. En este contexto, los entierros corresponden a mujeres tejedoras, un entierro de llama y un niño. Sin embargo, uno de los entierros fue de un individuo de sexo masculino,

evidentemente sacrificado y descarnado. Lo que tiene implicancias de mucha importancia ritual con relación a la función del lugar.

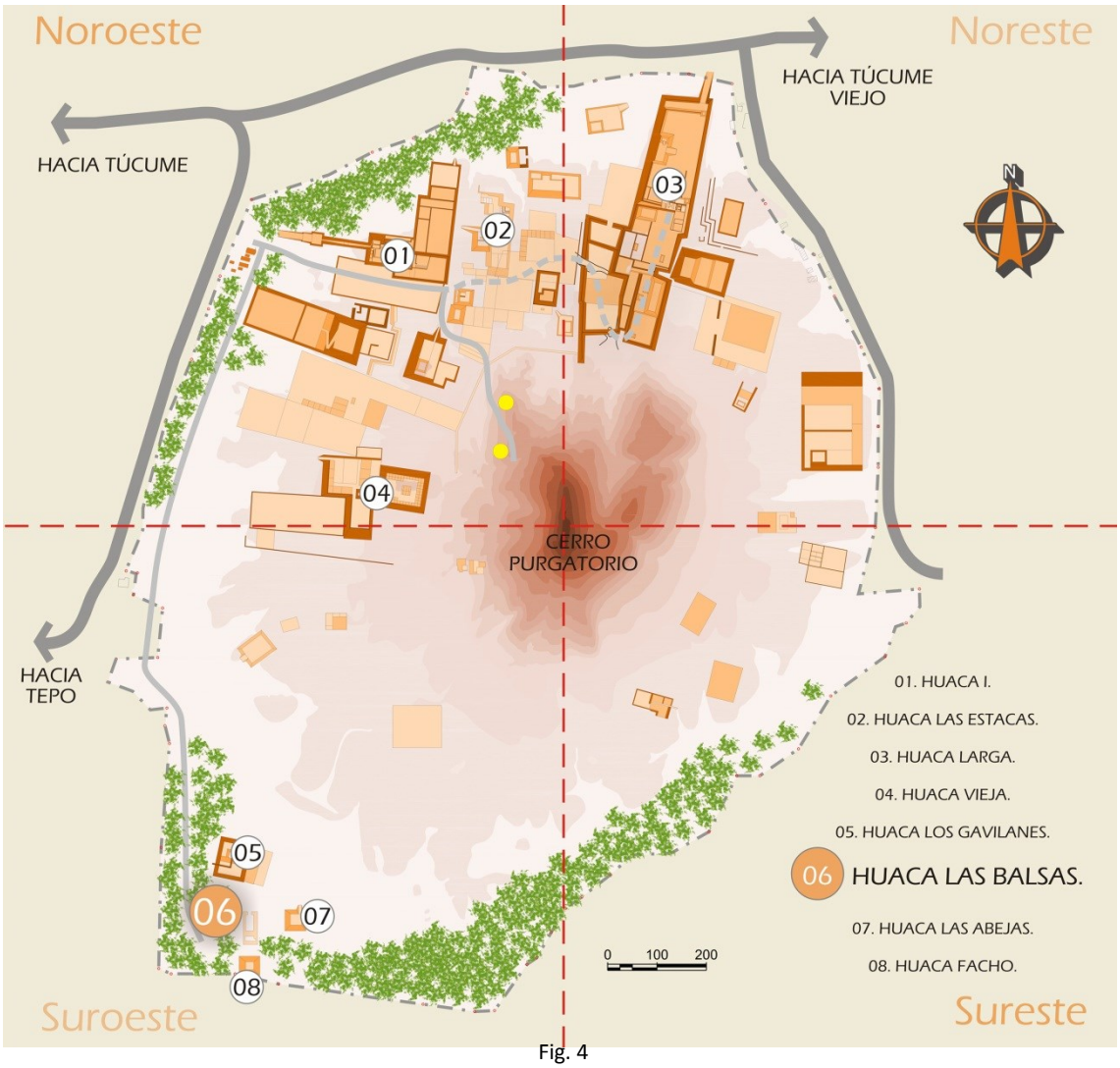


Fig. 4

Encima del relleno se construyó el piso de un patio con una "casa alta", que preside los rituales que tomaron lugar en este sector. En términos funcionales, el personaje que operaba el edificio, vivía al lado del mismo, en un recinto doméstico, habiéndose recuperado evidencias de un almacén, corrales con estiércol de camélido y una cocina alrededor de la cual se registró gran cantidad de desperdicios que incluye diversos frutos, huesos de camélidos, peces y mariscos.

Los patios y ambientes decorados, muestran relieves con los siguientes temas:

a) Embarcaciones de totora con navegantes míticos, peces, aves y estrellas.
b) Embarcaciones de totora con cabeza humana.
c) Grupos de aves con tocado semicircular que portan un objeto redondo.
d) Aves que pescan sobre la cresta de olas.
e) Aves que vuelan.
f) Hombres-Ola.
g) Balsa con tripulantes y buzos que recolectan conchas de *Spondylus*.
h) La Deidad de los Spondylus.
i) Arquitectura sagrada.
j) Deidades de tocado bipolar.
k) Deidades de tocado semilunar.
l) Escenas rituales: bastoneros, danzantes, sacrificios de animales y humanos, tinajas (de chicha).
m) Símbolos geométricos: escalonado simple, escalonado doble, escalonado con espiral, círculos concéntricos.

Este conjunto de personajes, escenas y símbolos, corresponden sin duda a una parte significativa del culto lambayeque que debe ser entendida en relación con la función del edificio y su ubicación en relación a las pirámides de Túcume en su conjunto. Temas que esperamos discutir en otro momento. De manera secuencial, describiremos cada uno de los relieves, esperando al final, realizar una propuesta general en relación a la temática mítica en general.

Fase 1

Fig. 5

Para esta fase, la arquitectura de Huaca Las Balsas solo muestra parcialmente una banqueta decorada con una sucesión de aves con pico largo, concatenadas con una onda en la forma de ola encrestada con puntas consecutivas que lleva un pez suspendido del pico (Fig. 5).

La representación hace referencia a tres elementos: olas, aves y peces, siendo el protagonista formal, un ave con gran tocado semicircular y gran penacho. En este caso, los tres elementos están íntimamente relaciona-dos y la escena debe entenderse como expresión de un *tinkuy* que permite la unión o conjunción de personajes pertenecientes a mundos opuestos. El ave, que personifica al mundo celeste, es capaz de penetrar en el mundo acuático, puede temporalmente sumergirse en él para extraerle una criatura que se constituye en su alimento básico. Para hacerlo, el ave penetra en el agua, en un vuelo ágil y veloz, violento por naturaleza, para después retornar a su escenario. De este modo, el relieve reproduce una relación permanente y eterna que une ambos mundos, en el plano sobrenatural, ya que el ave usa un tocado propio de los dioses, que a su vez muestran los dignatarios y sacerdotes en este mundo.

Fase 2

Los relieves de esta fase se ubican en el muro que soporta una rampa de acceso parcialmente destruida, que comunica con dos niveles diferentes. Esta estructura corresponde con la fase 2 de la sección noroeste de Huaca Las Balsas (Fig. 6).

Fig. 6

El relieve expresa un conjunto de personajes y símbolos separados en 4 campos consecutivos:

a) El campo 1 se ubica en la parte superior y está definido por una sucesión de símbolos escalonados descendentes, al borde del muro de la rampa en la que se encuentra el relieve.
b) Aves en hilera que portan un objeto circular o esférico en la mano. Estas aves, no ofrecen grandes diferencias entre ellas y son paralelas al campo 1 al borde de la rampa, por lo tanto tienen una orientación descendente, de arriba hacia abajo. Todas están ornadas con una gran diadema semicircular.
c) Campo 3: ocupa la mayor parte del área decorada: más amplia en la parte más alta de la rampa y más pequeña en su inicio. Se trata de un panel con dos líneas en zigzag horizontales y paralelos, la más alta hendida y la inferior en relieve. Entre ellas hay símbolos escalonados dobles en 3 hileras separadas, que aparecen así, hacia arriba y hacia debajo de modo alterno.

d) Campo 4: al fondo, sobre el nivel del piso en el que se apoya el muro de la rampa, y a modo de zócalo, el muro está decorado con olas continuas que representan un escenario de agua.

Este relieve hace referencia a varios aspectos míticos, que tal vez corresponden a un solo discurso que une tres escenarios específicos: uno superior relacionado con una sucesión de símbolos escalonados simples y al fondo una sucesión de olas, obviamente relacionadas con el mar. Las aves divinizadas por el tocado llevan hacia abajo, en dirección al agua, objetos redondos. Entre ellas, el escenario intermedio es está poblado de grandes líneas paralelas en zigzag, que delimitan símbolos escalonados dobles de manera alterna, unos hendidos y los otros en relieve. La rampa conduce a una plataforma superior, cuyos muros están decorados con olas que llevan en su cresta a aves con peces en el pico. Es decir, el ave acompañante del mar, obtiene de él su alimento (Fig. 7).

Fig. 7

Este relato iconográfico relacionaría de este modo a tres escenarios diferentes: uno superior de símbolos escalonados y aves, y un mundo inferior en el que todo es agua. Entre ellos, un escenario intermedio está caracterizado por una sucesión de líneas quebradas paralelas entre las cuales se suceden símbolos escalonados dobles, con la base hacia arriba o hacia abajo. La iconografía de la tela pintada del entierro 3, trinchera 2-06 de Huaca Loro (Shimada 2014, 73) desde nuestro punto de vista, expresa lo mismo.

Fase 3

Para esta fase encontramos varias evidencias arquitectónicas, que definen espacios abiertos con muros laterales decorados en el sector norte. Uno de estos patios muestra un muro con relieves bastante complejos que describen diversas actividades que pueden ser parte de un solo discurso mítico, por asociar a diversos personajes y objetos dentro de un mismo contexto iconográfico (Fig. 8 y 9). La escena compleja muestra tres escenarios paralelos que podemos dividir de modo secuencial de arriba hacia abajo, en la siguiente forma:

a) Escenario superior: está definido por una banda decorada con una sucesión de aves que tienen un pez suspendido en el pico, dentro de una secuencia de olas encrestadas. Esta banda está enmarcada con un relieve delgado y llano. Es decir, repite el mismo mensaje de los relieves de la fase 1, que identificamos como mito 1.

b) Escenario medio: Es el más amplio y complejo; la parte descubierta y expuesta del muro luce sin duda a 3 personajes de la más alta importancia en un escenario mítico, con otros personajes "menores" que los acompañan.

El escenario superior

Citaremos *in extenso* el más reciente texto publicado:

"Este es el espacio más complejo en el que aparecen los personajes de mayor importancia, que destacan por su tamaño respecto de los demás, que podrían resultar así, complementarios. Se han registrado 3 personajes principales a los que hemos denominado con letras mayúsculas y serán descritos de manera consecutiva. Es posible que la sección cubierta por el muro de la fase 4, contenga otros personajes de la misma jerarquía. Por lo tanto, lo que se diga aquí, será solamente una aproximación a tan complejas representaciones.

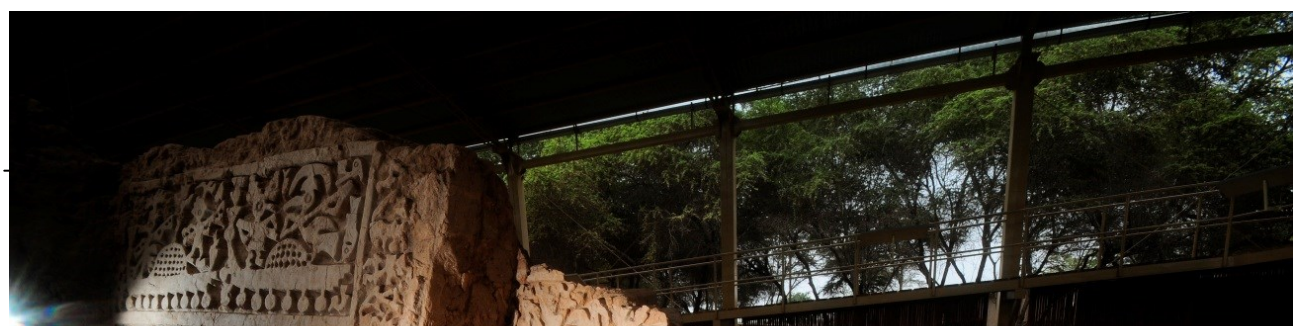


Fig. 8

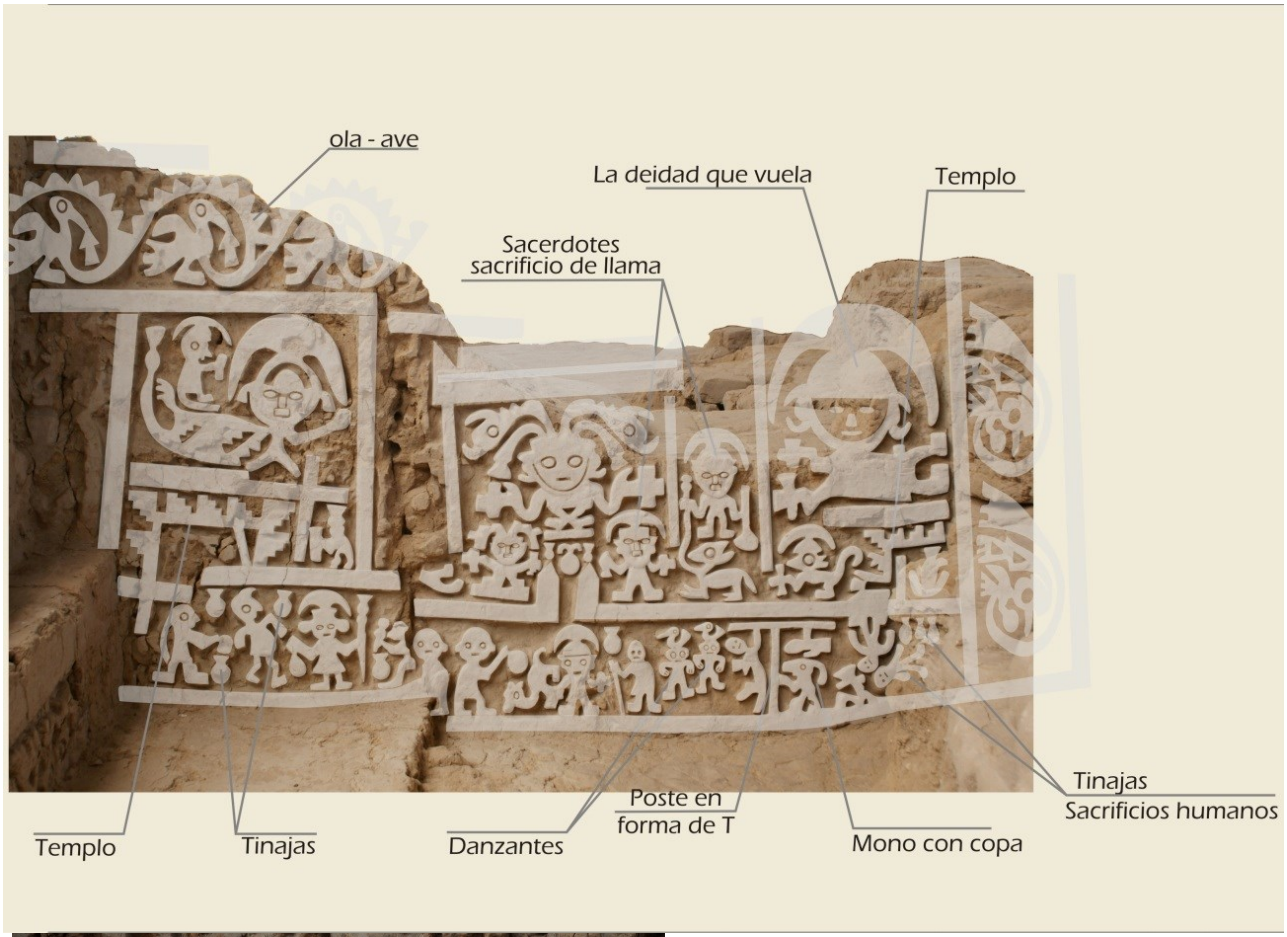


Fig. 9

El personaje A

Se ubica en el extremo sur y se encuentra enmarcado en un espacio casi cuadrangular.

Este personaje se asocia con la representación de una balsa con la proa bien conservada y el cuerpo decorado con elementos escalonados. Este personaje se ubica en la parte final de la balsa de totora, con una gran cabeza mirando de frente, con un enorme tocado semilunar (Fig. 10).

Por el estado de conservación no es posible definir otros rasgos corporales, resalta únicamente la gran cabeza de la cual se suspenden además ornamentos en la forma de borlas a ambos lados a la altura de las orejas. A un costado, sobre la balsa se ha representado a un personaje antropomorfo, con pico, tocado semilunar, portando un objeto alargado, tal vez un vaso ceremonial.

Fig. 10

Debajo de esta representación, se aprecia una banda horizontal llana, y luego una representación arquitectónica cuyos muros han sido decorados con el símbolo escalonado. Es muy difícil discernir la representación de la imagen dentro del recinto. En un espacio más pequeño al lado, un personaje antropomorfo porta un objeto alargado que puede ser entendido como un vaso ceremonial, este personaje tiene un tocado de forma tubular recta vertida hacia arriba.

El personaje B

Este personaje ha sido representado sentado con las piernas cruzadas sobre un trono debajo de una estructura cuya característica más resaltante es su techo decorado con el motivo"punta-rectángulo-punta", al que hemos denominado "alas y cola" (Fig. 11). Este personaje se encuentra además dentro de un espacio mayor al cual se accede por un vano estrecho con mochetas que rematan en punta con un ornamento superior. De hecho, se trata de la representación de un espacio arquitectónico abierto que incluye a otros personajes.

Fig. 11

El personaje B ostenta vasos ceremoniales en ambas manos. Aunque solamente se conserva una parte de su tocado, es evidente que se trata de un tocado en el que resalta nuevamente la figura del "dragón", con la oreja curvada hacia abajo y la lengua curvada hacia arriba. Consideramos que se trata de un tocado bipolar, que debe repetirse hacia el otro lado de manera simétrica. Por lo menos, la impronta del inicio de ambos apéndices se advierten fácilmente sobre la cabeza. Muestra el rostro de frente y presenta el motivo "dragón" a la altura de las orejas. Los ojos y la boca son hendiduras anchas y pulidas, al igual que la línea que indica los límites del rostro en la barbilla.

Debajo de cada uno de los brazos del personaje B y a ambos lados del vano de acceso al patio ceremonial, se aprecian dos personajes de menor tamaño, pero de las mismas dimensiones, ambos portan objetos semejantes, que podrían ser vasos ceremoniales, pero lucen tocados distintos: uno con tocado bipolar y el otro con un tocado en forma semilunar. Este último sostiene en una de las manos un objeto que no tiene la forma de los demás, interpretados como vasos ceremoniales. Ambos personajes han sido representados de pie, de modo frontal, con los pies opuestos por los talones y con los brazos flexionados a ambos lados del cuerpo.

Al igual que los demás, no tienen representación del cuello, la cabeza va directamente sobre el tronco. El rostro presenta ligeras hendiduras para representar los ojos y la frente, se define la nariz casi recta y una boca pequeña sin detalles.

El personaje de tocado bipolar, a diferencia del otro, tiene una base horizontal sobre la que ha sido representado de pie. Esto hace que aparezca como emergiendo de un símbolo escalonado

doble con un triángulo en la parte central. Lamentablemente, al costado de la estructura que cubre al personaje B, se aprecia un conjunto muy destruido de relieves cuya forma es muy difícil de definir.

Una esfera o disco con "tocado" bipolar, elemento simbólico de suma importancia en este contexto, aparece delante del personaje A, entre los muros que dividen el vano de acceso al patio ceremonial. Hemos sugerido que el círculo o la esfera, representada de manera llana, adquiere los emblemas del personaje principal: tocado semicircular y orejas en punta con lóbulo redondeado (Narváez 1995 a y b). En este caso podríamos decir que este elemento adquiere como emblema el tocado bipolar del personaje A, convirtiéndose de este modo, en su representación simbólica o en su *alter ego.*

El personaje C

Fig. 12

Se ubica a la misma altura, del personaje B, en el extremo norte del mural. Aunque no se conserva toda la cabeza, es posible definir sus rasgos principales (Fig. 12). En primer lugar, aparentemente estaba asociado a una estructura semejante a la que cobija al personaje B, de la cual solamente se ha conservado una banda vertical, como una de las columnas. Muestra el rostro de frente y presenta el motivo "dragón" a la altura de las orejas. Como hemos dicho, este elemento está representado de perfil, siempre tiene las orejas curvadas hacia abajo y una lengua prominente curvada hacia arriba.

El personaje tiene el cuerpo extendido, con una túnica sencilla y un cinturón. Aunque ha sido parcialmente destruida, la cabeza es bastante grande en relación al cuerpo y se la ha representado de frente, sin cuello. El rostro tiene ojos almendrados, con gran tocado semilunar típico de la tradición Lambayeque. En una de las manos, se aprecia la forma de un vaso ceremonial grande. La otra mano está destruida y no podemos decir si sujetaba algún objeto. Debajo de él, a todo lo largo de su cuerpo, se aprecia una banda horizontal llana, que lo "sostiene" y "separa" del que tiene a sus pies, en el que se ejecutan complejas ceremonias, incluyendo el sacrificio de una llama. Este personaje, aparece a ambos lados del "sacerdote" que sujeta la llama con una soga. Por sus rasgos debe tratarse de la representación de una de las deidades más importantes de la tradición Lambayeque, que observa y aprecia el complejo ritual que se realiza en un mundo inferior. Él se ubica flotando, volando, en el espacio celeste, propio del mundo de las aves.

El personaje D

Entre los personajes principales B y C, protegidos por estructuras techadas, aparece un tercero de naturaleza antropomorfa en el centro (personaje D). Está representado de manera frontal, de pie, con los pies opuestos por los talones. El tocado, por comparación con los demás, debió ser de forma semilunar, gran parte del cual ha sido destruido por los huaqueros. Se observan evidencias parciales del rostro: ojos circulares, orejas en punta, lóbulo redondeado y comisuras de la boca. Sobre la frente se aprecian aun, dos líneas paralelas horizontales, que marcan el inicio del tocado (Fig. 13). El personaje, como los demás, ha sido representado sin cuello y no muestra detalles de la vestimenta. Los brazos se muestran hacia abajo y flexionados, portando en la mano derecha una soga que continúa hacia abajo atada al cuello de una llama y en la otra un objeto con mango alargado que remata en la parte inferior, en una forma semicircular, como si fuera un cuchillo semicircular adherido a un mango largo.

Fig. 13

El animal puede ser identificado como un camélido (más probablemente una llama –*Lama glama*) por su cola corta hacia abajo y las patas que culminan en dos puntas que representan muy bien las pezuñas características de los camélidos.

El personaje E

Fig. 14

Un personaje adicional, de características zoomorfas está representado de perfil, mirando hacia el camélido. La cabeza ostenta un tocado de forma semilunar y el rostro un hocico en punta, similar al de la llama (Fig. 14). El ojo es redondeado, con la representación en la parte posterior de una oreja en punta con el lóbulo redondeado, uno de los más representativos símbolos de la religiosidad Lambayeque (Narváez 1995 a y b). En la mano sujeta un artefacto alargado vertical, llano, cuyos extremos son ligeramente ensanchados, como si se tratara de vasos. El cuerpo está representado de forma horizontal y remata en una cola larga y curvada hacia adentro, que podría identificarse como la cola de un mono. En el arte Moche (Donnan, 1978:41), se considera que las colas que se curvan hacia adentro –como en este caso- corresponden a monos y las que se curvan hacia fuera, corresponden generalmente a felinos). No es extraña la representación de monos en el arte *post* Moche en la costa norte, tanto en contextos chimú como lambayeque, denotando así un cercano contacto de la costa norte con la cuenca noramazónica en su conjunto, o en la posibilidad de presencia de monos en los bosques costeros más tropicales.

El personaje F

Fig. 15

El personaje E se encuentra dentro de la representación arquitectónica de un templo, plasmado en la forma de un plano rebatido[3]. Se aprecia con facilidad una portada con el motivo punta rectángulo punta como decoración, con un corredor que permite un recorrido indirecto hacia un espacio abierto de forma rectangular, en cuya parte central se observa una imagen difícil de discernir (Fig. 15). Sin embargo, podemos describirla: aparentemente está diseñada de perfil, con una base en la forma curva de una luna creciente, en cuyo centro descansa de modo vertical una figura ovalada con dos atributos: a) una proyección recta, ligeramente vertida, y b) una extensión desde la parte superior del cuerpo, en forma de punta ligeramente curvada, como un pico.

¿Qué posibilidades tenemos de interpretación? Lamentablemente, no tenemos material comparativo que sirva directamente a este propósito. Sin embargo, veamos: Si la base curva representa una embarcación de totora, podríamos afirmar que la representación de este espacio sacro, puede hacer referencia a un navegante con pico de ave con un tocado que culmina en forma recta. Sin embargo, en contra de esta alternativa, debemos decir que las representaciones de embarcaciones de totora en Huaca Las Balsas, tienen siempre una popa recta o escalonada y no tienen forma de medialuna.

Otra hipótesis es la de interpretar este motivo como la representación de una tinaja de cerámica, de forma ovalada, con el cuello recto, vertido y con el cuello ornado con una soga que se proyecta hacia delante y que semeja un pico. En el mismo relieve, veremos como en el nivel inferior, se

[3] Las fachadas se rebaten cuando no aparecen verticales sino abatidas, no verticales, sino horizontales, mostrando además la planta del edificio.

observan representaciones de tinajas de forma semejante, pero que además, una de ellas se encuentra sobre una superficie cóncava. La presencia de una soga en el cuello de las tinajas, ha sido bastante común en el arte Moche. Si esta interpretación es correcta, podríamos inferir que este espacio sacro integra como elemento central una tinaja ornamentada y festiva vinculada con un complejo sistema ritual.

Un aspecto adicional de gran importancia, es la decoración del muro exterior con motivos escalonados consecutivos, uno de los símbolos de poder de mayor jerarquía en el pasado prehispánico, que ha sido registrado también en Huaca Las Ventanas en el bosque de Pómac (Shimada op.cit).

c) El Escenario Inferior: Este escenario inferior, separado por la franja horizontal, agrupa un conjunto de personajes antropomorfos, en el contexto de una escena festiva (Fig. 16).

Por debajo del personaje A, podemos identificar un conjunto de 3 individuos, el primero que aparece con la cabeza poco conservada, que insinúa un rostro de perfil, con tocado hacia abajo y por detrás de la nuca. Tiene un brazo extendido hacia delante, portando una soga de la cual pende un objeto redondeado, que puede ser una vasija o una cabeza humana. Los pies se encuentran opuestos por los talones. A ambos lados de la cabeza aparecen formas de tinajas, una de las cuales se encuentra boca abajo.

Fig. 16

Delante de este primer personaje, se aprecia una figura humana bien conservada, de perfil, cuya cabeza presenta un tocado o peinado curvo hacia delante, como una onda. Presenta un solo ojo y la nariz semeja un pico. Los brazos están doblados hacia abajo, siendo uno de ellos más largo que el otro. El vientre es voluminoso y los pies hacia delante. Al frente de la cabeza se aprecia una tinaja. La expresión de este personaje es única. Da la impresión de movimiento, con la cabeza hacia atrás y el vientre voluminoso hacia delante, como una persona ebria o danzando.

Delante de él un personaje con tocado semilunar y grandes orejeras, representado de frente, tiene un bastón ceremonial en una mano y un objeto redondeado suspendido en la otra. El artista ha querido además mostrar ojos y boca con depresiones sencillas. El bastón tiene un tamaño casi igual al del personaje. Este artefacto termina en punta y remate en el lado superior con un ornamento sencillo con el lado superior plano.

Fig. 17

Enseguida, un asentamiento diferencial ha generado una fractura en el muro en su conjunto, de modo que la escena continúa en un desnivel de casi 10 cm (Fig. 17). Los dos personajes a continuación, no presentan tocado y están representados de modo frontal. El primero tiene un cetro alargado pequeño, debajo del cual se aprecia la forma de una tinaja. El que sigue sujeta un objeto claramente circular.

Por delante se observa una forma de animal, que puede ser el de una llama extendida sobre el piso, claramente no se encuentra de pie. Continúa un personaje representado de frente, con gran tocado semilunar, con la boca abierta y algo llano saliendo de ella hacia delante y hacia abajo. El cuerpo no de define bien, pero los pies se han representado opuestos por el talón.

La escena continúa con un bastonero y una tinaja en frente, seguido por dos danzantes con tocados en forma de aves (Fig. 18). La actitud de danzar se aprecia en dos detalles: ambos muestran los pies en distintos niveles, lo que da a la escena mucho movimiento, incluyendo la forma de representar a los brazos: ligeramente curvados con las manos a la cintura. Detrás de los danzantes se observan figuras antropomorfas de difícil identificación, pero que se asocian con una estructura en forma de "T" asimétrica, ya que las extensiones superiores son diferentes respecto del poste central. Una de ellas se observa de perfil, con una cabeza ovalada, sin detalles, cuerpo alargado, con las patas delanteras y traseras hacia un solo lado del vientre. Tiene la cola suspendida en punta y hacia abajo. Aparentemente puede representar un animal colgado de la estructura.

En el "eje" vertical de la estructura en forma de T, encontramos un personaje de perfil, con tocado alargado hacia atrás y ligeramente curvado hacia adentro, hasta la altura de la cintura. El brazo se extiende hasta apoyar la mano en el eje vertical de la estructura. Es interesante observar que presenta las piernas en movimiento, una hacia delante y la otra hacia atrás. La cabeza está achatada, pero es sumamente interesante la "nariz" grande achatada, recta, grotesca, rasgo que se repite en otros personajes de fases posteriores. Los pies de este personaje se apoyan en una franja llana, inmediatamente sobre el piso.

Sobre el personaje apoyado en el poste central, se observa otro elemento suspendido en posición horizontal, desde su parte central, con una forma indescifrable. Lo único que podríamos decir, es que luce un extremo, como cabeza redondeada y el otro extremo recto. Un apéndice, en la forma de un brazo, aparece en el borde inferior.

Un personaje adicional aparece representado de manera frontal, pero en posición invertida, con la cabeza hacia abajo y los pies que se apoyan en la banda horizontal que divide los dos escenarios iconográficos. Este personaje no muestra ningún detalle en especial, no muestra ojos, boca, nariz, orejas, no tiene tocado ni porta ningún objeto en las manos.

Debajo de este personaje, encontramos la representación de una figura zoomorfa pequeña, que parece representar un perro en movimiento, con las patas delanteras cortas hacia arriba. Las orejas las muestra en punta, tiene el hocico alargado y las fauces abiertas delante de la cabeza del personaje invertido. La cola toca la banda inferior que une el muro con el piso. Este animal da frente a un conjunto de formas difíciles de discernir, pero que presumimos se trata de una forma antropomorfa extendida, con cabeza redondeada pegada a la cabeza del personaje invertido, de la cual se proyecta el cuerpo alargado en posición horizontal. Sobre él se aprecian hasta 3 tinajas grandes, con cuello y cuerpo alargado con base redondeada. Al igual que la vasija delante del bastonero con joroba, pueden representar depósitos de chicha, parte importante del momento festivo del ritual. Debajo de la última tinaja, se observa una forma semicircular, cóncava, que puede hacer referencia a un cuenco o mate, forma difícil de descifrar, sobre el cual se ubica la tinaja. Recordemos que en el escenario superior, en la parte central del "templo esquinero" se ha sugerido que la representación es una tinaja sobre una forma cóncava que la sostiene.

En este contexto ritual, tal vez, las formas antropomorfas podrían estar representando individuos sacrificados que yacen extendidos sobre el suelo, rodeados de tinajas de chicha, danzantes, un bastonero y la escena de la estructura en forma de "T".

Finalmente, pudimos registrar en el límite norte del mural, una banda vertical dentro de la cual han sido plasmadas, de modo repetido el motivo del ave con tocado semilunar portando un objeto circular que se amolda al espacio debajo del pico. Del tocado se prolonga un penacho con flecos hacia atrás sobre el ala. Un penacho adicional sale desde la pata, se proyecta delante del pico, pasa sobre la cabeza y culmina al lado del primer penacho. Este diseño refleja también la forma de una ola en cuyo centro se encuentra el ave con un objeto circular en la mano.

Si quisiéramos resumir el contenido parcial que exponen los relieves de esta fase, podríamos decir lo siguiente: El escenario superior está dominado por dos grandes personajes que tiene como elementos distintivos la posición y el tocado. El tocado bipolar ha sido identificado por otros estudiosos, como característico de personajes femeninos, como el personaje que porta una copa tapada por un mate en el Tema de la Presentación (Donnan, 1978). Este personaje ha sido identificado arqueológicamente en San José de Moro como un personaje femenino y calificado como "Sacerdotisa" (Castillo y Rucabado, 2003). Uno de sus emblemas de mayor significado es precisamente su tocado bipolar, en la forma de penachos, uno a cada lado de la cabeza. Por el contrario, el personaje conocido como el Señor de Sipán (Alva, s/f), por ejemplo, siendo un personaje masculino, presenta un tocado en forma semilunar. Si estamos de acuerdo con este argumento, podríamos concluir que los tocados dan a cada personaje un rol de género perfectamente distinguible.

El personaje A, por tanto, sería un personaje femenino y el personaje B, un personaje masculino. Ambos ocupan el espacio ritual de mayor jerarquía. Siguiendo con este argumento, frente al vano de acceso a este espacio ritual, los personajes E y F, se constituyen en representación idéntica: masculina a la derecha del personaje A y femenina a la izquierda del mismo. El círculo o esfera delante del personaje A, adquiere su emblema distintivo: el tocado bipolar.

Ellos presiden juntos un conjunto de escenas rituales tanto al interior como al exterior de este espacio. En la parte interior, el "sacerdote principal" sujeta una llama destinada para el sacrificio. Este acto es parte de un conjunto complejo de acciones que involucran a otros personajes y elementos arquitectónicos sacralizados, considerando su asociación con los símbolos de mayor jerarquía religiosa. Es evidente la recurrente actitud de sostener copas en los personajes acompañantes, tanto antropomorfos, como fantásticos -como el mono con tocado semilunar y los personajes superiores en actitud de volar- todos portan vasos alrededor del sacerdote principal. El

rol de estos vasos, parece obvio: sirven para contener líquidos durante eventos rituales, incluyendo la posibilidad de sangre humana, sangre del animal sacrificado, chicha o brebajes de efectos psicotrópicos.

En el espacio sagrado, es interesante la presencia de un recinto "esquinero", caracterizado por el acceso cuyo techo está ornamentado con el emblema emplumado de alas y cola, y un cerco decorado con el símbolo escalonado simple.

En su conjunto, el nivel inferior representa un conjunto de personajes en actitud festiva alrededor de diversos escenarios rituales, uno de los cuales es central y ha sido representado en forma de una "T", como un poste plantado en el piso. La estructura en forma de "T", constituye un aspecto relevante por varias razones: a) Muestra un personaje antropomorfo que sostiene el poste central, y b) De las extensiones superiores del poste en forma de "T", se suspenden dos "objetos": el más grande aparece en la forma de un animal, con la cabeza redondeada, ligeramente alargada, sin representación de ojos, boca ni orejas. El cuerpo es alargado, tiene el vientre delgado, las patas delanteras y traseras se proyectan hacia un solo lado, la cola es larga y casi recta. Normalmente las representaciones de mamíferos, presentan orejas muy definidas: los zorros y cánidos presentan orejas en punta, los felinos se representan generalmente con orejas redondeadas. Sin embargo, en realidad, hemos visto que no es el único caso de cabeza que no muestra ningún detalle que la identifique.

El personaje que se apoya o "soporta" el poste central, está representado de perfil y muestra un rostro con "nariz" grande, achatada y prominente. En este contexto, debemos recordar la importancia que han tenido los postes verticales y su rol como *axis mundi* en muy diversas culturas de la antigüedad, tema que tiene vinculación con la importancia del árbol en la cultura andina y diversas culturas en el mundo (Ver Lurker, 1992). Las descripciones de los Agustinos en la sierra de La Libertad, ha sugerido a Topic, la trascendencia de estos actos rituales que han sobrevivido hasta la actualidad con la tradicional "Parada del Gallardete" en la plaza principal de Huamachuco, organizada por las comunidades campesinas del entorno (Topic, 1994). Postes en contextos ceremoniales, constituyen generalmente elementos de unión entre las profundidades de la tierra, con nuestro mundo y el mundo celeste.

Hacia un lado del poste en forma de "T", se encuentra una escena de danzantes, que se encuentran con los pies en evidentemente desnivel sobre el piso, demostrando una actitud de movimiento. La actitud de danza se refuerza por los brazos que se muestran ligeramente curvos hacia adentro, con las manos cerca de la cintura. Cada uno de ellos tiene un tocado con la representación de un ave en bulto y representada de perfil. Delante de los danzantes, un personaje con bastón, viste una túnica sencilla, con la parte dorsal curvada, rasgo de un jorobado. Este personaje tiene la cabeza un poco grande, por lo que -en un contexto festivo- podría tratarse de una máscara con ojos y boca ligeramente hendidos. El báculo que usa, puede ser definido como un bastón de ritmo por su asociación con los personajes que danzan. Iconográficamente, este personaje presenta características híbridas: parte del cuerpo ha sido representado de manera frontal, con los pies opuestos por los talones y la cabeza mirando al frente, pero presenta de perfil un solo brazo, permitiendo lucir la joroba. Este personaje sujeta un bastón, que descansa en el piso y llega hasta el torso del personaje. Los jorobados en el territorio andino, han tenido un especial significado para diversas culturas, tanto de la costa como de la sierra. En la época moche, se han representado a personajes jorobados asociados con aspectos rituales, en especial las escenas de individuos muertos, de cuerpos esqueléticos, que también usan bastones o instrumentos musicales (Golte, 2009: 167). Y no en pocos casos, el personaje que coge un bastón de ritmo, asociado a grandes comidas y bebidas, también es un jorobado. En la época del Tahuantinsuyo, los jorobados han tenido un rol especial por su asociación con la *Coya* del Inca, de quienes dependían como criados de especial importancia. Si es correcta nuestra observación del personaje del báculo, el arte mural de la fase 2 de Huaca de Las Balsas, expresa por primera vez, el simbolismo del jorobado en las prácticas rituales y festivas de los antiguos lambayecanos.

Delante del bastonero se observa un personaje de importancia por su tocado semilunar, con el rostro frontal y una actitud poco definida. Sin embargo, de su boca abierta emana un elemento continuo alargado, hacia abajo, sin forma definida, que ha querido ser mostrado enfáticamente. A su costado se aprecia una llama en posición vertical, como si estuviera extendida sobre una superficie, reiterándose una posición coherente en una escena de sacrificios. A continuación, dos

personajes con el rostro frontal, sin tocado, sostienen objetos redondeados. Un personaje con tocado semilunar en posición frontal, con un cetro en una de las manos completa la escena, dándole al conjunto una notable importancia. Cuando fue descubierto inicialmente en 1993, aun cuando estuvo incompleto, este relieve fue denominado como "Escena del rito" dentro del conjunto de relieves de las diferentes fases arquitectónicas de Huaca Las Balsas (Narváez, 1996:157)" (Narváez, 2011).

Fase 4

Durante la fase 4, se construye un espacio bastante amplio, que ocupa gran parte del sector norte de Huaca Las Balsas. Este espacio tiene dos patios en niveles separados por un sistema de escalones intermedios entre ambos espacios. El patio 1 del nivel inferior se ubica al norte y tiene un eje este – oeste. El del nivel superior se ubica al sur y tiene un eje norte – sur.

Relieves del patio inferior

En el patio 1 los temas se organizan en un panel de escenarios superpuestos de manera horizontal con un marco decorado en un costado (Fig. 19).

Fig. 19

a) Escenario superior: muestra a un ser antropomorfo que porta un objeto circular en la mano dentro de una secuencia continua de olas encrestadas. En este caso, es un hombre con nariz en forma de pico, que reemplaza al ave de los discursos en las fases previas.
b) Escenario medio: Dos embarcaciones de totora, cada una de las cuales tiene una pareja de navegantes: ave con tocado semicircular y gran tocado y un hombre pájaro. Es posible seauna pareja mítica: un ave masculina con un personaje relacionado con el campo femenino. El primero con tocado semicircular y el segundo con un tocado escalonado bipolar. Ellos conducen una embarcación con gran cantidad de redes, instrumento de reiterada importancia en los mitos de creación.
c) Escenario inferior: Secuencia de cuatro hombres-ave-ola encrestada. Estos personajes portan un objeto circular en la mano. Otro círculo independiente se ubica delante de la cabeza de uno de los cuatro personajes.
d) Zócalo: pequeña secuencia de cuatro aves pequeñas iguales en el zócalo que se define luego de un desnivel en el piso. Estas aves tienen las patas hacia atrás y las alas-cola hacia arriba como en actitud de vuelo.
e) Marco lateral vertical: repite el motivo de los hombres-ave-ola encrestada, que portan un objeto circular en la mano.

El relieve expresa un mito que relaciona a embarcaciones de totora que transportan una pareja de aves que reman y tienen redes. Este escenario se complementa con un marco superior e inferior de hombre-ave-ola, relacionado conceptualmente con los relieves descritos en las fases 1, 2 y 3 ya descritas. Estas imágenes de hecho representan una escena en el plano mítico. Decimos esto considerando que existen representaciones de personajes más "modestos" en términos iconográficos, que representan a personajes humanos propiamente dichos, realizando la misma actividad. El relieve expresa un mito que establece una relación íntima entre las aves del cielo con el mar, un escenario dominado desde una embarcación por un ave de rasgos humanos y un ave divinizada que tienen redes para extraer peces que alimentan y generan vida. Son navegantes míticos sobre un escenario tenebroso, difícil y profundamente enigmático, concebido como la madre de las aguas, la que alimenta lagunas, ríos y puquios que permiten la vida en torno a la tierra, un mundo distinto pero interdependiente. Por esta razón, la iconografía de sociedades costeras establecen una relación entre el mar y la producción agrícola, entre el mar y el mundo de los muertos, entre los peces y el maíz, cultivo esencial y sólida base civilizatoria. Diversos mitos de origen americanos señalan una estrecha relación con el maíz, y no es de extrañar que la iconografía establezca un vínculo entre el mar y los frutos de la tierra, incluyendo la producción agrícola, a la que se vinculan ciertos animales, en especial loros, zorros y venados, durante la época de cosecha del maíz.

Relieves del patio superior

En este patio tenemos por lo menos 5 grandes temas plasmados en los relieves (Fig. 20-21-23), estos son los siguientes:

Fig. 20

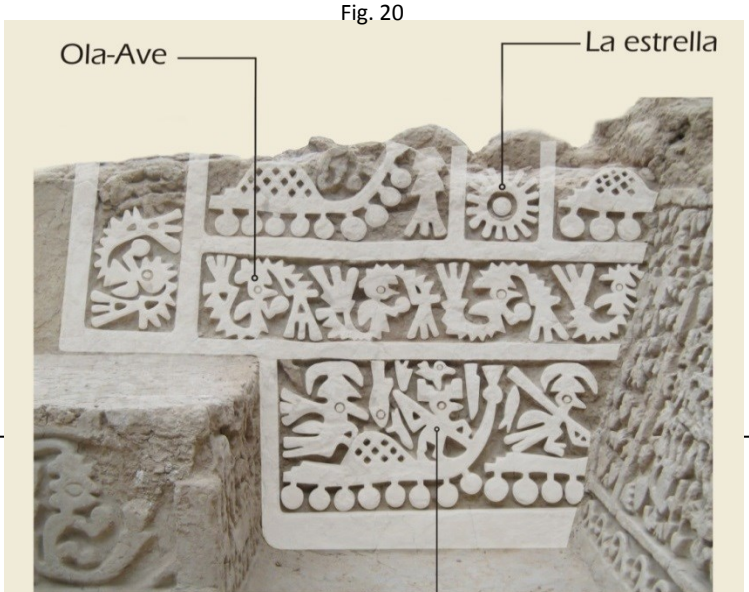


Fig. 21

a) Navegantes míticos sobre embarcaciones de totora, acompañados con representaciones del complejo ola-hombre-ave, pero además de un astro brillante.
b) Embarcaciones de totora con proa que remata en el complejo ola-hombre-ave.
c) Embarcaciones de balsa plana, mástil y vela triangular, con tripulantes que sostienen sogas que sujetan a buzos que extraen conchas de *Spondylus.*
d) Un personaje mítico sin extremidades inferiores, que nace de una forma muy parecida a una concha de *Spondylus*, rodeado solamente de conchas de *Spondylus*. De hecho, esta representación podría ser también identificada como las tradicionales raíces de representaciones de árboles o plantas en la tradición Lambayeque. De este modo podríamos concluir en que la Deidad de los Spondylus, tiene una estrecha relación entre las conchas marinas y el mundo fitomorfo. Existen representaciones de buzos extrayendo conchas de *Spondylu*s rodeados de plantas de maíz y leguminosas.
e) Representaciones geométricas de símbolos escalonados con espiral cuadrada posterior, que se repiten de modo alterno en hileras horizontales (Fig. 22). Las representaciones geométricas de símbolos escalonados rematados en espiral cuadrado posterior, han sido descritas como uno de los símbolos de poder más importante de sociedades prehispánicas, tema sintetizado con el concepto moche de "templo escalonado y ola" (De Bock 2003) considerado como el modelo que inspiró la edificación de Huaca Las Balsas, que se constituye en una de las más claras expresiones arquitectónicas de este concepto (Narváez 2011).

Fig. 22

En este patio, se reitera el mito de los navegantes, tema que es enriquecido con un astro refulgente, brillante, aspecto que sugiere un escenario nocturno propio del mundo de los pescadores. Por lo tanto puede ser una representación de la luna llena o una estrella particular (Fig.21). El mito de los navegantes reitera el objeto circular que portan las aves, dentro de una ola y confirma que los protagonistas de este relato son una pareja de navegantes vinculados al mundo de las aves. Este tema está enriquecido además por uno de los relieves que plantea un nuevo modelo de embarcación de totora para el sitio: con proa que remata con el motivo: ola-cabeza humana-ave, identificada en otros objetos, especialmente de metal, considerados como chimú. Este propósito de humanizar a la embarcación tiene antecedentes en la iconografía moche, en la que las embarcaciones de totora adquieren además extremidades inferiores en posición de correr. De este modo, la embarcación cobra vida, es un personaje por sí misma. Esta cabeza, muchas veces es reemplazada por un símbolo muy común: una borla con los flecos en la parte superior sobre el cuerpo esférico. La llamada Deidad de los Spondylus, se constituye en uno de los personajes de mayor importancia. Definitivamente la relación de esta deidad se establece con

los siguientes elementos: a) una embarcación o balsa plana que almacena conchas de *Spondylus*, b) sogas que no solamente sujetan a los buzos, sino que lucen conchas de *Spondylus* de manera alterna a ambos lados. Esta deidad, tiene tocado semicircular rematado por un gran penacho y a veces ostenta vasos en las manos con los brazos semiextendidos a los costados. Los relieves no muestran detalles en los ornamentos, como la vestimenta, el tocado y el gran penacho (Fig. 23).

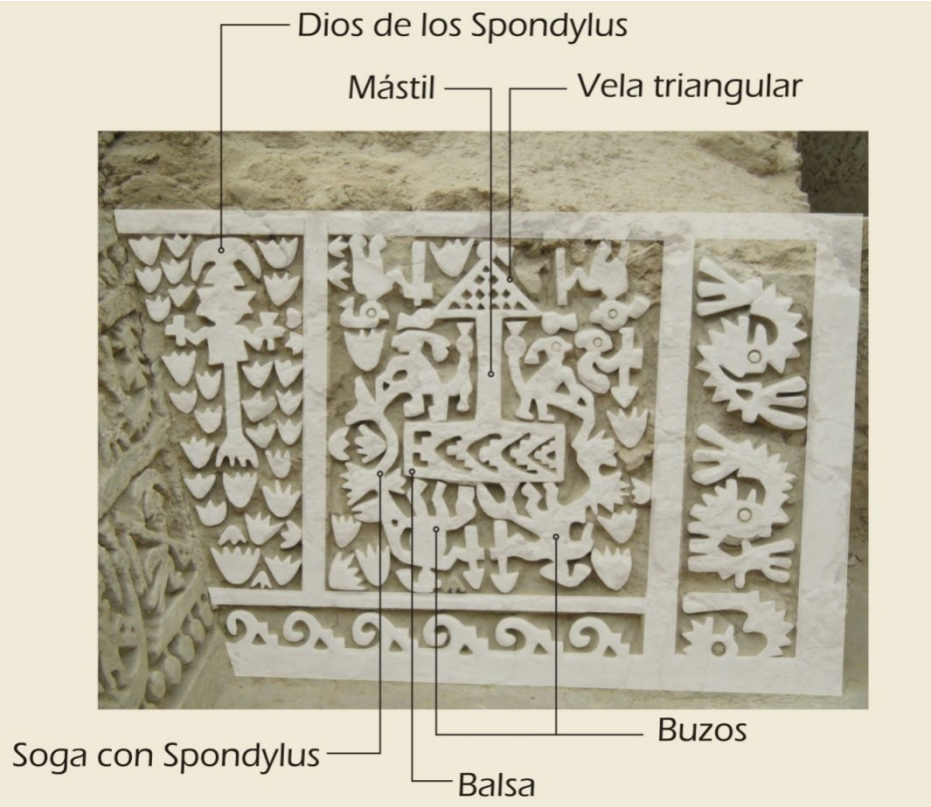


Fig. 23

De otro lado, queremos plantear como una hipótesis de trabajo la relación existente entre el personaje del famoso "Huaco rey" con la Deidad de los Spondylus.

El Huaco Rey y los *Spondylus*

Fig. 24

Respecto de esta vasija clásica en el estilo lambayeque, se han planteado diversas hipótesis (Fig. 24, tomada de Zevallos 1989). La más conocida y que ha generado un prolongado consenso ha identificado al personaje principal de esta tradición cultural con Naymlap, el Dios Sicán o Señor Sicán, siempre bajo el concepto de una divinidad ornitomorfa. Se ha mencionado de modo reiterado sus rasgos faciales: ojos alados, orejas emplumadas, su nariz, pequeña boca sin dientes y la ornamentación facial en la forma de "lacrimones" muy variados. Entre sus características, se ha señalado además su ubicación en la base, del pico troncocónico de este tipo de vasija y su característica "vincha" sobre la frente, que siempre se presenta en la forma de puntas una al lado de otra, todas del mismo tamaño. Debemos decir, que existen vasijas con la misma figura, pero sin la "vincha" de puntas sobresalientes. Esta vasija puede ser confeccionada en color rojizo con pintura blanca y negra o completamente negra. En general, la vasija tiene cuerpo globular y presencia o ausencia de base de pedestal o anular. El personaje puede ser representado solo, o acompañado por diversidad de elementos, especialmente de animales (aves, zorros, felinos, monos, conchas de *Spondylus*) y estructuras templo, entre las más importantes. Para efectos de nuestro análisis, queremos referirnos al personaje que tiene la vincha con puntas sobresalientes, tocado cuya forma y significado no ha sido abordado aun por los investigadores. Se ha prestado atención a los rasgos faciales y corporales, pero nunca se ha prestado atención específica a la forma y significado de este tocado tan especial. En principio debemos decir que las puntas, a veces romas, solamente se ubican hacia delante, sobre la frente del personaje, nunca en la parte posterior, que es llana. El número de puntas puede variar, pero generalmente son siete. Las primeras puntas en los extremos, tienen una particularidad: uno de los lados se prolonga siguiendo la curvatura del pico de la vasija. Las puntas del tocado no tienen ninguna decoración adicional, podemos decir entonces, que son puntas llanas.

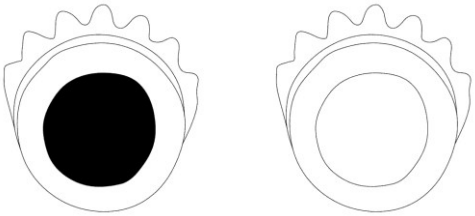


Fig. 25

Observando la vasija en planta, de arriba hacia abajo, hemos realizado un dibujo con el detalle del tocado y su relación formal con el pico (Fig. 25). El resultado es sumamente interesante y puede ser comparado con iconografía Lambayeque que muestra el mismo atributo. Figuras de puntas -a veces romas- consecutivas, pueden observarse en las asas puente, pero además en representaciones "logográficas" (Shimada, 1994, figura 5, pág. 300), en donde la forma no dista mucho de nuestro dibujo en planta de la vincha en su relación con el pico de la vasija.

Fig. 26

La forma de un círculo en el centro de un manojo de puntas hacia arriba, todas del mismo tamaño y forma, que se abren como un abanico, no son sino el mismo atributo utilizado para la representación de las conchas de *Spondylus*. Si tenemos en consideración que el tocado ha sido uno de los elementos de mayor importancia como signo de identidad étnica, de procedencia ancestral en sociedades tradicionales andinas, podemos decir, que el personaje del Huaco Rey al lucir un tocado que sintetiza la forma de una concha de *Spondylus*, no hace sino relacionarlo con su origen marino. Así, las imágenes de una deidad marina relacionada específicamente a la concha de *Spondylus*, podría incluir además de la registrada en Huaca Las Balsas, a las muy conocidas imágenes del Huaco Rey que ostenta la corona con puntas.

Son notorias y comunes además, representaciones de un personaje con el mismo rostro, pero sin las puntas sobre

la frente (Fig. 26, tomada de Zevallos 1989). El hecho de que se presente con o sin tocado con puntas, nos lleva a proponer dos alternativas: podría tratarse de otro personaje, o en todo caso, podría ser el mismo en un escenario distinto dentro de su discurso mítico.

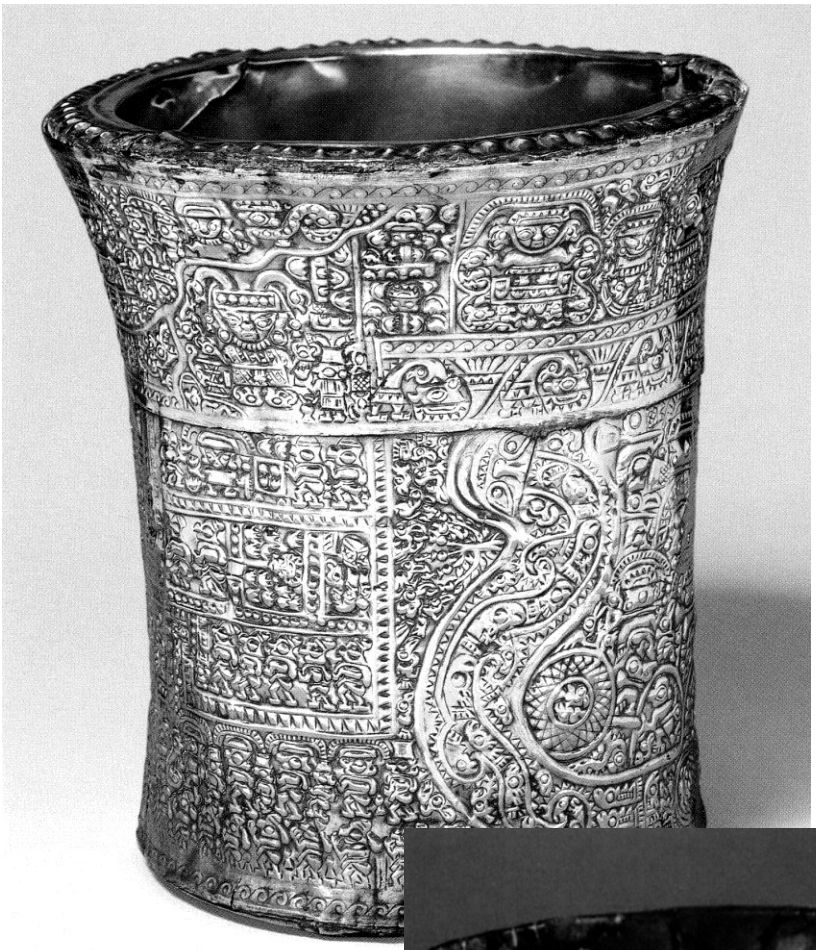
Fase 5

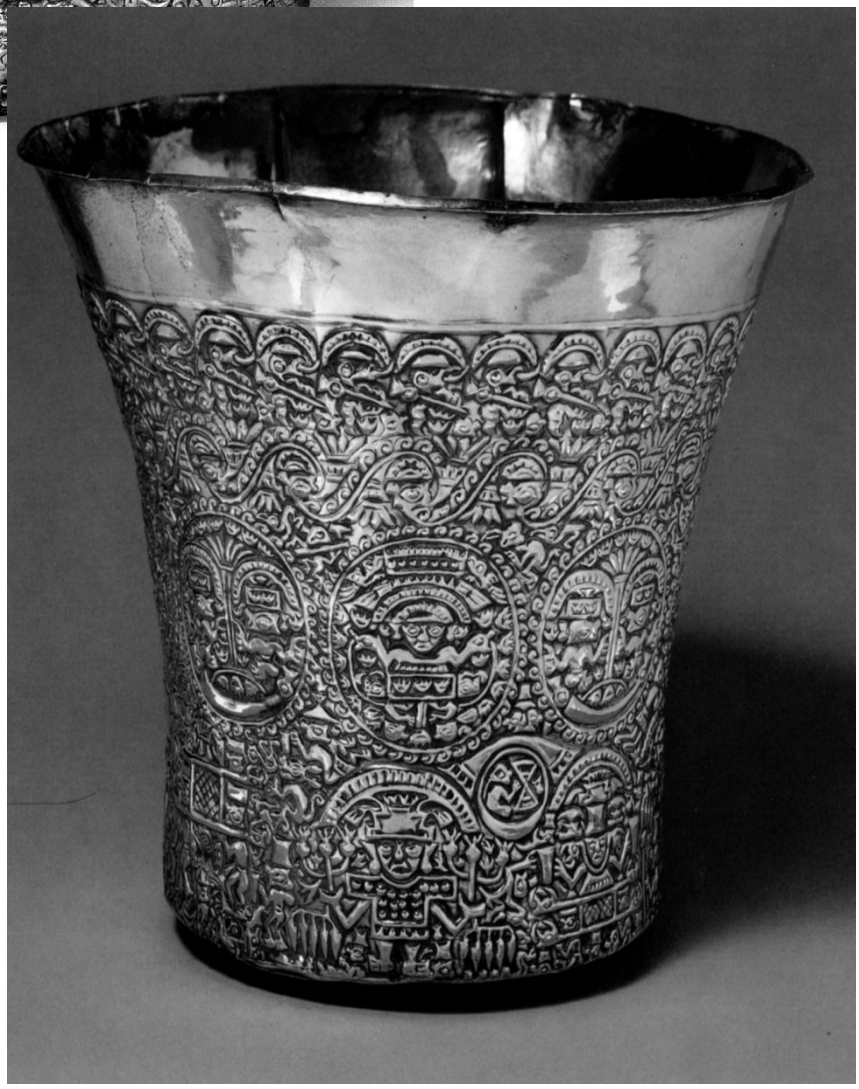
En esta fase se rellena el patio inferior de la fase 4 y se adosan banquetas laterales definiendo une espacio rectangular que reutiliza toda el área del patio superior de la fase anterior. En este caso, las banquetas laterales lucen hacia el interior uno de los motivos más conspicuos de la iconografía costeña durante esta época: hombre-ave-ola (Fig. 27). Estos relieves no hacen sino confirmar la existencia de un personaje de gran importancia mítica que siendo una ola marina, se humaniza y adquiere una personalidad ornitomorfa. De este modo, el mito se reitera desde la fase 1 hasta la fase 5.

Fig. 27

De modo general, entonces, podemos concluir en que los relieves de Huaca Las Balsas, plantean un escenario mítico en el que por lo menos se expresan los siguientes personajes:

a) Dios del mar, expresado como una ola - hombre – ave.
b) Dios ave que penetra en el mar, pesca con el pico y a veces porta un objeto redondo con los que desciende al mar. Este personaje se alimenta de un medio ajeno a su naturaleza, es capaz de penetrar en él para arrebatarle alimento y generar vida.
c) Una pareja de navegantes míticos: un ave y un hombre - ave, que tienen redes de pesca y usan embarcaciones de totora.
d) Deidad de los Spondylus: asociado a una balsa desde la cual se lanzan sogas a ambos lados que sostienen buzos y conchas de *Spondylus*.
e) Una deidad femenina con tocado de serpientes preside una estructura templo emblemática y se relaciona con un escenario en el que se realizan sacrificios de animales y tal vez humanos.
f) Una deidad masculina con tocado semicircular, en posición horizontal, como volando, sostiene vasos en las manos. Serpientes dragón salen de ambos lados de su cabeza. Comparte el escenario con la deidad femenina del tocado bipolar de serpientes.
g) En el exterior de los campos míticos se suceden escenas de rituales que incluyen danzas, tinajas de chicha, bastoneros, sacrificio de camélidos, entre otros, asociados siempre con estructuras templo ornadas con símbolos sagrados.





CAPÍTULO 3

LOS VASOS LAMBAYEQUE DEL MUSEO DE ARTE DE DENVER

Si bien la iconografía Lambayeque puede ser estudiada en un campo muy amplio de objetos, el estudio comparativo de los relieves de Huaca Las Balsas, nos ha motivado a prestar mayor atención a dos vasos ceremoniales de plata, que como veremos, expresan diversos conceptos míticos que tienen cercana relación con algunos de los contenidos que hemos encontrado en los relieves de Huaca Las Balsas. Por esta razón, esperamos que la descripción de la iconografía de estos extraordinarios vasos del Museo de Arte de Denver, contribuya con una mejor comprensión de la iconografía y la función de Huaca Las Balsas y al mismo tiempo, contribuya a una mejor comprensión –en sentido genérico- de la arquitectura religiosa y los contextos vinculados con ella.

Una premisa básica de nuestro trabajo se refiere a la íntima relación de la civilización lambayeque con el proceso cultural andino en su conjunto, con la posibilidad de expresar en el modo peculiar del estilo, una cosmovisión y tal vez una estructura ideológica cuya fuerza ancestral se pierde en el tiempo, por lo menos hasta los albores de la civilización, cuando se intensifica el uso de los recursos marinos como base de subsistencia y se generan los inicios de la agricultura y la arquitectura monumental.

Hemos estudiado la iconografía de dos vasos de plata de la colección del Museo de Arte de Denver, en base a las fotografías que han sido publicadas, cuya calidad lo permite ampliamente. Estos vasos son parte de una colección que procede sin duda de algún contexto funerario de gran importancia religiosa en la costa norte del Perú, relacionado con la tradición lambayeque (siglos IX a XIV). Estos objetos han sido publicados dentro de un catálogo con ocasión de una exposición sobre objetos de plata peruana prehispánica, que organizó el Museo Metropolitano de Nueva York en el año 2000 y cuenta con artículos breves firmados por Luis Jaime Castillo, Heidi King y Paloma Carcedo que se refieren de modo general a la arqueología peruana, la metalurgia y orfebrería prehispánica materia de la exposición. Estos vasos deben ser parte de un mismo lote que reúne a otros objetos que se publican en el catálogo y que refieren una iconografía realmente extraordinaria. Ambos objetos fueron elaborados mediante la técnica de repujado en láminas de plata y soldadura que une la base de forma circular, también repujada. Para efecto de nuestro trabajo, llamaremos a ambos vasos de plata como Vaso A y Vaso B. Si bien, ambos vasos exhiben un contexto iconográfico complejo, en realidad, la iconografía del vaso B expresa probablemente el contexto mítico de origen más extraordinario con que se cuenta en la iconografía lambayeque, lamentablemente nunca antes estudiada ni discutida.

EL VASO A DE DENVER

Este vaso es el más grande, tiene una altura de 17.8 cm y un diámetro de 19.1 cm en la boca, la base es de forma circular y los bordes son expandidos (Fig. 28, tomada de King, 2000). De modo general, podemos decir que el recipiente expone una secuencia de 4 niveles horizontales y paralelos, que incluyen diversos personajes, sin ninguna división entre cada nivel. Este conjunto comienza luego de una banda sin decorar, llana, que discurre por todo el borde del vaso (Fig. 29).

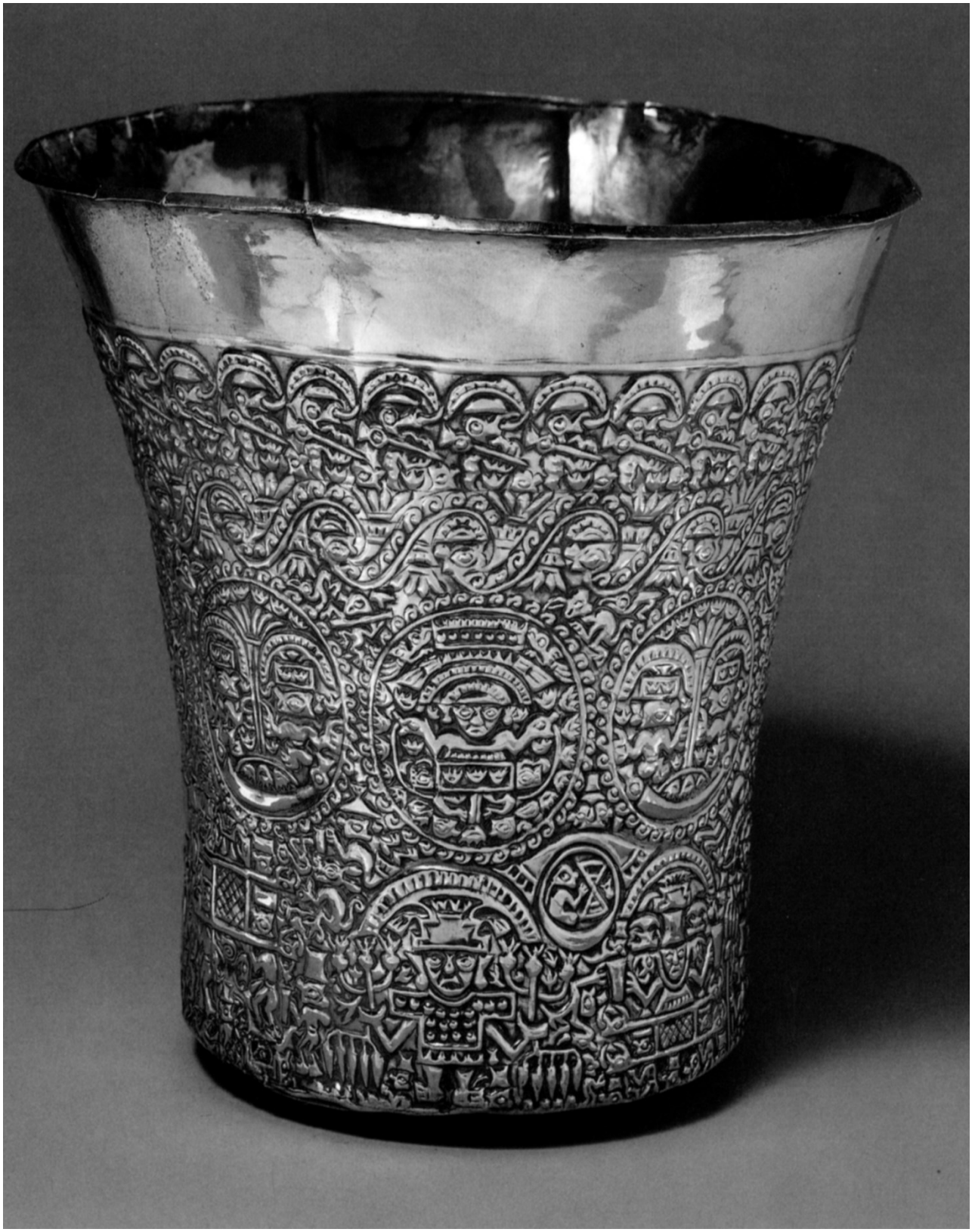


Fig. 28

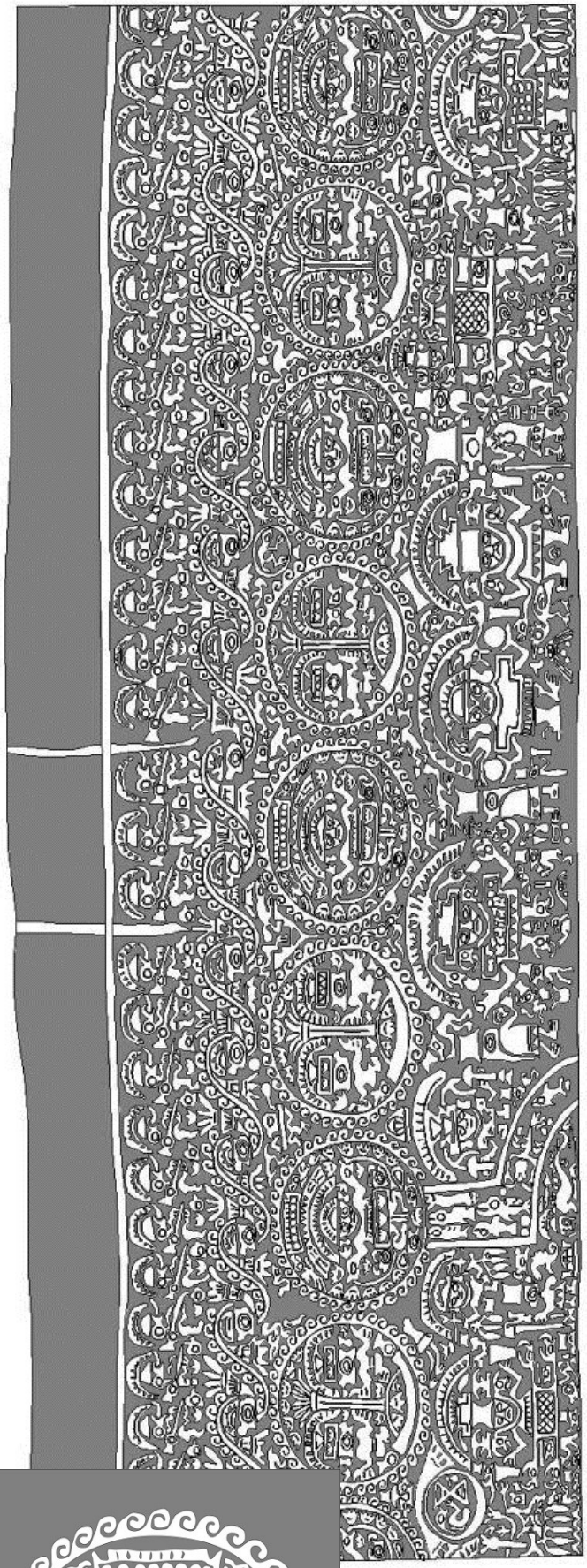


Fig. 29

a) El nivel superior: está ocupado por una hilera continua de aves, todas en la misma dirección, representadas de pie y de perfil, portando un instrumento alargado que apoyan en el hombro. Este instrumento termina en un círculo con apéndice

troncocónico, el otro extremo culmina en punta. Todas las aves tienen un tocado en dos niveles: el primero es de forma semicircular llana sobre el cual se agrega un segundo nivel de forma semilunar que culmina en punta en ambos extremos, decorado con una línea en zigzag continua. El rostro muestra un pico abierto, de donde se proyecta una lengua hacia fuera y hacia arriba (Fig. 30). Es interesante anotar que este instrumento está sujetado por las dos manos, una por la parte de arriba y la otra por la parte de abajo. Por debajo de la mano y delante de los pies, ha sido representado primero una concha de *Spondylus* de tres puntas, seguida por una cabeza aislada, que parece tener rasgos ornitomorfos: nariz en la forma de pico y la parte superior de la cabeza bien redondeada.

Fig. 31

B) El segundo nivel muestra un conjunto continuo de olas-hombre-ave, que ostenta un tocado de forma semicircular decorado con líneas en zigzag en el borde exterior. Sobre el tocado de la cabeza le brota con penacho con flecos hacia delante y hacia abajo, y otro semejante que le brota detrás de la cabeza y se proyecta de forma ondulante hacia arriba (Fig. 31). Todos miran hacia el mismo lado, las cabezas que rematan las olas están representadas de perfil, tienen oreja en punta y lóbulo redondeado.

Fig. 32

C) Un grupo de 8 medallones circulares alternan la imagen de la Deidad de los *Spondylus* (Fig. 32), con una pareja de gemelos sobre una embarcación de totora (Fig. 33). En los cuatro medallones que muestran a la deidad mencionada, el motivo se repite de modo idéntico: el personaje está representado de frente, sin extremidades inferiores, sobre una plataforma en cuyo interior se observan representaciones de conchas *Spondylus*. Ambos lados de la plataforma tienen una cabeza de serpiente dragón. Todos tienen un enorme tocado de cuatro niveles: el primero semicircular y emplumado; el segundo un gran arco sobrepuesto al primer nivel, decorado con el motivo de plumas en todo su contorno. El tercer nivel, es en realidad una banda semicircular paralela al segundo nivel, con triángulos consecutivos en la parte central, flanqueado por dos cuerpos de flecos en ambos extremos, debajo de los cuales ha sido representada una concha de *Spondylus*; el nivel más alto sobre el tocado es el símbolo "punta-rectángulo-punta" (alas y cola) que caracteriza además los remates de los techos de las estructuras templo. A ambos lados se observa un ave de cola alargada. El cuerpo ha sido representado solamente con el torso que se apoya directamente en la plataforma llena de *Spondylus*. Los brazos semiextendidos cuyas manos se convierten en cabezas de serpiente dragón, sujetan sogas que se conectan con la cintura de dos buzos en la parte inferior de la plataforma, que se muestran cabeza abajo. Ellos tienen una bolsa que apoyan sobre la espalda dentro de la que se aprecia una concha de *Spondylus* y tienen estacas en las manos, que se presentan uno al otro. A los costados de las sogas, hay 5 representaciones de conchas de *Spondylus*.

Fig. 33

Los otros cuatro medallones, repiten con algunas diferencias, una pareja de gemelos sentados sobre una embarcación de totora. Se ve con claridad la redondez de las posaderas y la rodilla flexionada hacia delante. La proa y popa de la embarcación están adornadas con el mismo emblema: círculo y apéndice troncocónico. En la parte central sobre la embarcación se aprecia una bolsa semicircular llena de conchas de *Spondylus*. Aunque estos gemelos están representados de perfil, los brazos están semiextendidos a ambos lados del cuerpo, con una de las manos el personaje coge o se apoya en el círculo del medallón y con la otra mano sostiene un cetro grande cuyo extremo superior remata en un manojo de plumas. Sobre las plumas del cetro se alinean de forma semicircular un grupo de 6 conchas de *Spondylus*. En un solo caso, hay solo cinco. En todos los casos, a ambos lados de la base del cetro, ha sido representada una concha de *Spondylus* adicional. Los gemelos tienen una gran nariz aguileña y el mentón pronunciado en punta hacia delante. El ojo es ovalado y concéntrico. Cada uno tiene la oreja en punta y el lóbulo redondeado. El tocado es de dos niveles:

el primero es de forma rectangular y contiene generalmente conchas de *Spondylus* y el segundo es un gran penacho de forma semilunar, debajo de cuyos extremos aparece una concha de *Spondylus*.

En un solo caso, uno de los gemelos es bicéfalo, lo que puede ser interpretado como un siamés, tema reiterado en representaciones escultóricas en cerámica lambayeque. En este caso, tiene 3 conchas en el primer nivel del tocado, cuando los demás solamente tienen dos conchas de *Spondylus*. El acompañante tiene semiesferas que reemplazan a las conchas. Del mismo modo, uno de los gemelos no tiene conchas de *Spondylus*, sino cuatro triángulos sucesivos.

En todos los casos, los medallones circulares, están rematados por una secuencia de olas en la misma dirección. Como un elemento complementario, en la parte superior entre cada uno de los medallones, aparecen variados personajes y representaciones: semiesferas, aves, aves antropomorfas, hombres ave con un hacha sobre el hombro, aves siamesas con tocado semilunar, símbolos escalonados con aves, un cuadrúpedo dentro de una burbuja sobre una pequeña base de pedestal; y un felino con ave. En la parte inferior, cabezas con tocados, aves y un hombre-ave.

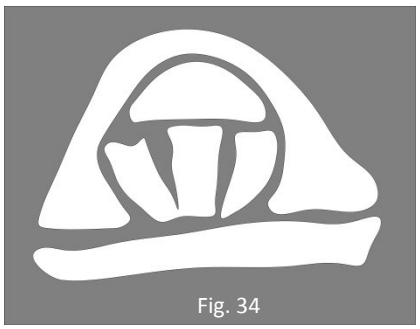


Fig. 34

Debemos mencionar una representación bastante inusual, que muestra una base rectangular delgada sobre la cual aparece un conjunto de representaciones simbólicas: una banda en forma de arco que remata en flecos en ambos extremos (Fig. 34). Bajo el arco aparece en la parte superior una forma semicircular llana bajo la cual se ha representado un objeto con tres extensiones, una ubicada al centro de la cual nacen dos laterales que se van adelgazando en su base. Este es un motivo completamente novedoso en el conjunto iconográfico Lambayeque, dentro del cual se reconoce con mayor facilidad la figura en forma de arco, que como veremos, es la misma que se superpone a la burbuja que encierra a una mujer tejedora en el nivel iconográfico siguiente. En realidad, pareciera ser una "chalina" que es común ver como atuendo en el personaje del huaco rey, un atuendo que se coloca por detrás del cuello y cuyos extremos descansan sobre el pecho del personaje. Estos extremos tienen siempre flecos que pueden tener hasta dos niveles.

D) Este es el nivel más bajo, que contiene un conjunto de 7 personajes, lujosamente vestidos, grandes tocados emplumados y un conjunto de acompañantes, asistentes, animales, esferas y objetos rituales asociados.

El personaje de los grandes vasos

Fig. 35

Es el único personaje que va sobre litera y luce un tocado cilíndrico de lados cóncavos, sobre el cual se aprecian dos niveles adicionales: el primero en la forma de un escalonado doble que remata en un plumero, sobre el cual aparece un gran penacho emplumado (Fig. 35). El rostro tiene ojos ovalados y no se aprecian orejas ni orejeras. Tiene un delgado pectoral que culmina en cabezas de serpiente dragón a la altura de las orejas, estas cabezas lucen también tocados de dos niveles: un primer nivel con un escalonado doble, que remata en un segundo nivel con un tocado de forma semilunar. Este personaje tiene los brazos semiextendidos y porta en cada mano un vaso de gran tamaño. La litera sobre la que descansa, tiene largueros que rematan en cabezas de serpiente dragón y en la parte central muestra una estructura de red. Debajo de las cabezas del nivel inferior en el dibujo, se aprecian formas de tocados cilíndricos sueltos. La litera está soportada por cargadores con tocados aparentemente también cilíndricos que van en la misma dirección. Ellos tienen la clásica nariz aguileña y los ojos ovalados.

El personaje con telar en forma de X

Fig. 36

En la parte superior, a un costado, aparece una figura circular dentro de la cual se observa a un personaje de perfil: una mujer sentada delante de un telar en forma de "X" asociado con una vasija de doble pico y asa puente (Fig. 36). La esfera está coronada exteriormente por una "chalina" ritual, rematada por una hilera de flecos. El borde superior de la esfera está definido por una línea delgada, mientras que el borde inferior es claramente de un grosor mucho mayor.

Este último detalle nos permite proponer como hipótesis la representación de una luna en cuarto creciente. Si esta apreciación es correcta, este astro estaría relacionado con una figura femenina vinculada con el arte textil, tema muy recurrente en la tradición oral andina del Perú. El hecho de esté representada de algún modo cubierta por una "chalina" propia del mundo de las deidades, contribuye a sacralizar la imagen.

Otro detalle trascendente de este ícono es su relación espacial entre el mundo marino que se encuentra en su parte superior, con los medallones de pesca y recolecta de *Spondylus* y en la parte inferior con los personajes relacionados con el mundo de la producción, con deidades que sostienen plantas llenas de tubérculos o que portan grandes vasos ceremoniales. La relación de la luna con el ciclo productivo es vital para el entendimiento de las sociedades prehispánicas andinas, las actividades de siembra y cosecha están íntimamente vinculadas al ciclo lunar, conocimiento que aún pervive en nuestras comunidades tradicionales de hoy.

El personaje A de los tubérculos

Fig. 37

Al lado izquierdo del personaje A, destaca un personaje de pie (Fig. 37), que viste camiseta con mangas, decorada con hileras de círculos y un faldellín con flecos. Luce gran tocado escalonado triple, rematado en un gran penacho emplumado. Tiene orejas en punta, lóbulo redondeado y ojos ovalados concéntricos.

Sujeta grandes plantas con ramas en la parte superior y tubérculos, que parecen ser de yuca (*Mandioca suculenta*) en la parte inferior. A ambos lados de los pies aparecen figuras humanas: una cabeza con tocado cilíndrico de lados cóncavos y un cuerpo sin piernas, de perfil, con nariz aguileña y con tocado cilíndrico de lados cóncavos.

El personaje B de los tubérculos

Fig. 38

Es semejante al personaje C, sujeta plantas de yuca, sin embargo es más pequeño (Fig. 38). Por debajo de él se aprecia otro personaje antropomorfo, de pie, con los brazos semiextendidos, con un gran tocado cilíndrico. A un costado tiene un báculo llano y al otro lado un felino con el lomo encrestado, de perfil y con la cola enroscada hacia fuera. Debajo de él, en la base del objeto, aparece una cabeza humana invertida, pareciera una cabeza trofeo por los mechones que caen a ambos lados de la cara, como las cabezas trofeo del vaso B de Denver. Este espacio culmina con un ser de cuerpo alargado, cuadrúpedo, cabeza de serpiente dragón, cola encrestada y un tocado semicircular que remata en un penacho semilunar. Este personaje se encuentra en la concavidad que forma el "canal" de peces que se describe a continuación.

El canal de peces

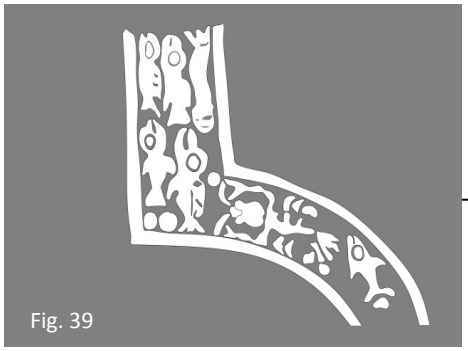


Fig. 39

Un "canal" en forma de L, con la base curvada hacia abajo, se conecta en la parte superior con la base de uno de los medallones de la deidad de los *Spondylus*, y en la parte inferior, se conecta con el borde de la base del vaso (Fig. 39). Este canal, es semejante al de la copa del Museo Larco y

contiene lo mismo: peces y un crustáceo que pareciera ser una langosta. Entre los espacios vacíos, aparecen algunas esferas. Podemos decir que este canal puede ser la representación metafórica del cuerpo alargado de la deidad serpiente del Vaso B de Denver, por tener un contenido semejante.

Personaje de los cuchillos ceremoniales

Fig. 40

Sobre la base del "canal", se aprecia un personaje pequeño, representado de frente, de pie, con un *tumi* en cada mano, ambos con las hojas semicirculares hacia arriba (Fig. 40). Se puede apreciar que los *tumi* tienen la misma forma del centro del "icono inusual" descrito en el segundo nivel del contexto iconográfico de este vaso. Debajo de uno de los *tumis*, un personaje antropomorfo de gran nariz aguileña y tocado cilíndrico se adapta al espacio existente.

Fig. 41

El personaje asistido

Personaje representado de frente, de pie, con un gran tocado de dos niveles (Fig. 41): el primero con un símbolo escalonado doble desde el cual se proyecta un segundo nivel con enorme penacho emplumado. De ambos lados del primer nivel salen dos serpientes dragón de cuya boca abierta emana un elemento alargado que culmina de forma redondeada. El rostro tiene ojos ovalados concéntricos, tiene una banda delgada como pectoral que remata a la altura de las orejas en cabezas de serpiente dragón. Está vestido con una camisa con mangas, decorada con círculos contiguos y remata en flecos sobre las rodillas. Los brazos están semiextendidos a los costados y culminan en cabezas de serpiente dragón, al igual que los pies. Entre las piernas aparece una cabeza humana bastante pequeña con un tocado de forma cónica truncada.

El personaje principal está flanqueado por dos personajes de tocado cilíndrico de lados cóncavos, que aparentemente tratan de sujetar los brazos del personaje. Estos asistentes tienen pelo largo hacia atrás, parecen ser mujeres vestidas con túnicas sencillas que rematan en flecos sobre las rodillas. Delante de ellas se observan otros personajes menores con los mismos tocados, uno de los cuales es evidente que porta un gran vaso. Encima de las dos asistentes, se observa un ave con tocado semicircular en un caso y en el otro, un ser antropomorfo que porta un vaso. Entre los espacios vacíos aparecen además aves pequeñas, vasijas de cuerpo globular, picos divergentes con asa puente y formas simples de tinajas y cuencos. Sobre el gran tocado se ve un ave que parece tener dos cabezas y largos picos. Una figura nueva se encuentra entre el tocado de la mujer a la derecha y el tocado del personaje principal: este objeto parece ser una vasija abierta con base de pedestal cubierta por un plato.

El personaje de las esferas

Continúa la secuencia con uno de los personajes principales, representado frontalmente y de pie (Fig. 42). Tiene un gran tocado de dos niveles: el primero semicircular que remata en plumas y en segundo un gran penacho emplumado. Tiene los brazos semiextendidos sujetando con las manos grandes objetos redondos en cada mano. En su entorno

inmediato parecen personajes menores, incluyendo aves y un pequeño ser antropomorfo con tocado cilíndrico que porta un enorme vaso y se ubica debajo de una de las manos. Debajo de la otra mano, aparece un ave con la cabeza encrestada, debajo de cuyo pico se observa una forma trapezoidal con ojos, de los extremos de cuya base se proyectan apéndices lineales y largos. Entre estos apéndices se han representado 4 semiesferas en la forma de una cruz. Por debajo de los extremos del gran penacho, se ha representado a un lado, una figura de ave de cuello y patas largas, pico largo, que se adapta al espacio y en el lado opuesto, un animal de cuello largo y las patas traseras más largas que las delanteras. Tiene además dos orejas largas, ojo ovalado, boca abierta y lengua saliente curvada hacia arriba. Esta forma caprichosa parece el resultado de su adaptación al espacio disponible.

El personaje de los grandes vasos

Fig. 43

A continuación (Fig. 43) aparece un personaje, representado frontalmente, con gran tocado de tres niveles, el primero de forma rectangular llana, el segundo de forma escalonada doble de cuyo primer nivel sale un pequeño cordón con una borla de forma circular a cada lado. El tocado remata en un tercer nivel con enorme penacho emplumado. Tiene los brazos semi-extendidos sujetando grandes vasos en cada mano. Luce un pectoral radiado sobre el cual, una banda delgada que pasa debajo de la barbilla remata en dos cabezas de serpientes dragón a la altura de las orejas. Encima de cada una de estas cabezas se ve un tocado escalonado que remata en una forma semilunar. El personaje luce una túnica sencilla que remata en flecos.

El personaje de los hamaqueros

Fig. 44

Toda la escena culmina con un grupo de cargadores que van con una litera con cuerpo de red, vacía, cuyos largueros y soportes transversales rematan en cabezas de serpiente dragón (Fig. 44). Por delante destaca un bastonero con tocado cilíndrico de lados cóncavos, que luce una túnica que remata en flecos sobre las rodillas y luce una cuenta de collar en la forma de una típica pinza metálica de cuerpos semiesféricos. Al mismo tiempo, el personaje luce una larga extensión por detrás del cuerpo, con una estructura de rectángulos intercalados, que al final remata detrás de los pies, en una cabeza de serpiente dragón. Detrás del bastonero mayor, se aprecia otro personaje de perfil, adaptado al espacio, con largos brazos hacia arriba, pero lo más importante de él es la cabeza que remata en un "tocado" en la forma de un cuerno curvado hacia delante. Otro personaje con el mismo tocado del bastonero mayor, va exactamente delante de la litera y al lado de su tocado aparece una semiesfera. Sobre el larguero superior y delantero, ha sido representado un cargador, con el rostro frontal, tocado cilíndrico, sobre el cual tiene un tocado adicional de un primer nivel escalonado que remata en enorme penacho emplumado. Este personaje tiene semiesferas a un lado del tocado y al otro la forma de un ave invertida que se adapta al espacio. Todos los cargadores van en la misma dirección, con los pies uno delante del otro, caminando y todos lucen el mismo tocado del bastonero mayor en un tamaño más pequeño. Tienen cinturones que rematan en flecos hacia delante, los ojos son ovalados y concéntricos. En el entorno de la litera se observan personajes antropomorfos menores, aves, vasijas, especialmente una de doble pico y asa puente. Detrás de la litera, un asistente con el mismo tocado cilíndrico, porta un gran vaso ceremonial. Una representación llamativa es una serpiente enroscada en forma de espiral que está adosada al borde inferior y central de la litera. Asimismo, en el borde superior, entre los largueros transversales, se observa una especie de tocado bipolar con penacho central.

Fig. 45

El personaje escorpión

Finalmente, en la base, al exterior del vaso, ha sido representado un alacrán o escorpión convertido en una deidad (Fig. 45), que luce gran tocado semicircular, orejas en punta y lóbulo redondeado. Sujeta a ambos lados -desde las pinzas de sus extremidades delanteras- una soga de la cual se suceden camélidos, muy similares a la forma descrita en los relieves de la Fase 3 de Huaca Las Balsas. Sobre el tocado, se repite nuevamente la escena, una hilera de camélidos sale de la misma soga que sujeta el personaje. Cada una de las llamas tiene un elemento fitomorfo que sale de la boca. Se precian además varias cabezas sueltas de camélido en el entorno mismo del personaje. En el borde exterior de este círculo, un conjunto de felinos con la cola enroscada se sucede uno de tras de otro con una cabeza de camélido entre ellos.

Comentario preliminar

En general, el conjunto de personajes descritos, corresponden sin duda, al plano mítico y por lo tanto, conllevan un sentido religioso de la mayor importancia. Por un lado, un conjunto de aves relacionadas al mundo marino en la parte superior, se integran a un contexto complejo en cuya parte central se ubican 7 círculos de agua, dentro de los cuales se alternan una pareja de gemelos que rema sobre una balsa y disponen de redes de pesca; con un personaje mítico relacionado con buzos y recolección de las conchas sagradas del *mullu,* alimento de los dioses. En un nivel inferior un conjunto iconográfico complejo genera un escenario en el que se expresan personajes de alta importancia religiosa, relacionados al mundo de la producción, los cuchillos ceremoniales, los sacrificios humanos y de animales; una deidad de las esferas –que podría estar relacionado con el sol y la luna en el mundo celeste, por lo tanto se comporta como el balance entre los dos. Un señor de hamaqueros está expuesto en el plano mítico. Finalmente, el señor que es ayudado por dos mujeres a levantar los brazos, se relaciona con conceptos distintos. Este personaje y la misma escena, como hemos visto al inicio del libro, fue advertida por Jorge Zevallos, como un mito

particular, pero no fue explicado. Efectivamente, este personaje, ayudado por dos mujeres, es bastante recurrente en el arte lambayeque, pero podemos afirmar que tiene sus ancestros en la civilización moche, en cuya iconografía ha sido identificado plenamente (Bourget, 1994).

La hipótesis de Bourget resulta bastante interesante, considerando su análisis iconográfico. El personaje sujeto por dos aves está en actitud extática, por la ingesta de sustancias psicodélicas inherentes a la naturaleza de un pez con el cual lucha simbólicamente en un contexto en el que participan músicos que danzan tocando antaras y tambor. En estado de éxtasis, es ayudado, asistido por dos aves que lo sujetan de los brazos, uno es identificado como gallinazo y el otro como un cormorán. En la propuesta de Bourget, el personaje en ese estado estaría ingresando en el mundo de los muertos, el mar, tránsito en el que es ayudado por estos personajes. Es interesante anotar que los gallinazos han sido identificados como representaciones femeninas en los estudios iconográficos moche (De Bock, 1994), de modo que es posible pensar que el personaje lambayecano ayudado por dos mujeres puede ser el mismo y estaría relacionado con el mundo chamánico. Si consideramos además su relación con vasijas diversas, pero además, de dos asistentes mujeres, podríamos efectivamente, estar en un contexto ritual en el que la deidad ha sido relacionada con libaciones comunes al mundo shamánico.

EL VASO B DE DENVER

Este vaso tiene 15.2 cm. de altura y una boca de 14 cm. de diámetro. La base también está decorada en el lado exterior formando parte de un complejo discurso mítico, ampliando el escenario inferior del objeto de manera coherente. Hemos dividido el corpus iconográfico de este vaso, tomando como criterio los límites que la propia representación establece, definiendo campos diferentes que agrupan personajes o escenas separadas, una de otra, agrupando así, un conjunto de temas. Para ello utilizamos bandas, líneas rectas o ondulantes que encierran grupos diferentes de personajes.

Bajo este criterio, podemos decir lo siguiente:

1. El labio, corresponde a un borde ancho de superficie plana, que ofrece el primer campo iconográfico en toda su circunferencia.
2. Existen dos bandas decoradas a todo lo largo del borde o la parte superior del vaso, como en el límite inferior que rodea la base.
3. Existe una banda intermedia que divide el total en dos grandes secciones, una en la parte superior que llamamos escenario superior y la otra por debajo de esta banda, que llamamos escenario inferior.
4. El escenario superior, es el de menor área, en cambio, el escenario inferior ocupa la mayor área que asumimos como una unidad.
5. En el escenario superior, podemos observar 5 campos diferentes, delimitados por un relieve sinuoso, pero regular; cada uno con diferentesdimensiones e integrando a personajes que de este modo adquieren una pertenencia específica a cada uno de estos campos, todos dentro del escenario superior.

Fig. 46

Fig. 47

6. El campo inferior es el más grande, con una escena muy compleja pero no fragmentada en campos más pequeños como sucede en el campo superior. Este escenario está limitado en

la parte inferior del vaso, por una banda horizontal discontinua de olas, que son interrumpidas en dos espacios, por el cuerpo de un pez.

De este modo, podemos asignar a cada uno de los campos, una denominación, que nos permita al mismo tiempo una codificación de los personajes que contienen, descritos muy detalladamente e identificando sus rasgos más destacados, de modo tal que nos permitan asignarles cuando es posible, un rol y una identidad.

EL ESCENARIO SUPERIOR

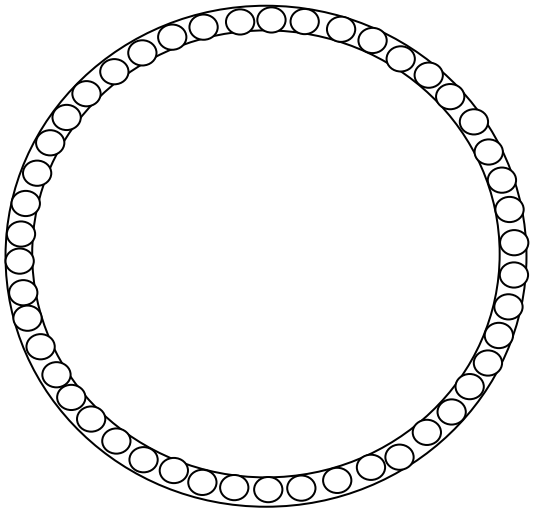


Fig. 48

El labio del vaso

El borde del vaso tiene un espesor uniforme de aproximadamente 8 mm. En este espacio ha sido representada únicamente una sucesión de semiesferas llanas dentro de un marco de línea continua a ambos lados. De manera conjunta, lo que se observa entonces, es un gran círculo decorado con círculos continuos del mismo tamaño. Debido al estado de conservación y la calidad del registro fotográfico hemos intentado contabilizar las semiesferas, llegando a identificar aproximadamente 60 unidades (Fig. 48).

El simbolismo de estas semiesferas es difícil de definir. Sin embargo, por inferencia, podemos decir que es posible representen al escenario celeste, poblado de astros resplandecientes. De este modo, el vaso se transforma en un recipiente que permite al líquido que contiene, pasar de un espacio a otro, al beberlo ritualmente. Esto significa no solo que una persona de muy alto estatus lo beba, sino que la tierra o cualquier otro elemento de la naturaleza o escenarios rituales, lo reciba. De este modo se genera un mecanismo de unión o *tinkuy*: El líquido pasa de un contenedor con representaciones míticas, hacia un escenario opuesto, cuando el líquido es ingerido, por la madre tierra o por un personaje de elite, mediante un rito de carácter religioso.

Campo 1

Fig. 49

En este campo (Fig. 49), los personajes identificados son los siguientes:

El personaje de los Spondylus

Fig. 50

Personaje de tocado semicircular emplumado, de pie, con mirada frontal (Fig. 50). Se ubica sobre una estructura o plataforma plana horizontal que remata en sus extremos en una extensión corta hacia arriba. Parece ser una balsa decorada con representaciones de concha *Spondylus*. Este personaje tiene ojos ovalados, orejeras, un pectoral llano y cabezas de "dragones" a ambos lados del rostro. El vestido es llano, tiene un cinturón y el faldellín remata en triángulos consecutivos. Tiene los brazos semiflexionados hacia arriba a ambos lados del cuerpo, las manos sujetan sogas que se desplazan a ambos lados, ondulantes y hacia abajo, uniendo por la cintura a dos personajes sin tocado, que cargan una bolsa al hombro y portan un objeto rectangular en la mano. En el primer nivel, los hombres están sentados de perfil sobre la primera onda de la soga, que luego se desplaza hacia un nivel inferior y concluye en la cintura de buceadores que portan un objeto rectangular en la mano, con el brazo semiextendido hacia adelante. Delante de ellos se observan conchas de *Spondylus*. Detrás de cada uno de los buceadores en el nivel inferior, se aprecia el motivo invertido de una cabeza con tocado semicircular y cuerpo de ola, que remata en flecos. Los dos buceadores del nivel inferior que miran hacia el centro por debajo de la balsa, no tienen tocado. Al costado de la soga de la derecha se aprecian dos conchas de *Spondylus* adheridas a la parte exterior de la soga.

El mellizo 1

Personaje pequeño, de tocado semicircular emplumado, parado de costado con mirada frontal. Se ubica sobre una embarcación de totora con la proa hacia la izquierda y la popa recta (Fig. 51). El cuerpo de la embarcación muestra las características líneas de la totora y los amarres equidistantes. El personaje tiene ojos almendrados, orejas en punta y lóbulo redondeado, tiene pectoral. El vestido es llano, con cinturón y el faldellín remata en triángulos consecutivos. Las extremidades inferiores están de perfil y de dirigen hacia la derecha. Uno de los pies está más levantado y se apoya sobre la bolsa de red que se encuentra en la parte central de la embarcación. El personaje porta un cetro que remata en un rombo sobre un círculo y en la mano derecha, porta un objeto alargado. El personaje está rodeado exclusivamente por aves, dos de ellas de gran tamaño sobre el tocado, a ambos lados de las piernas y una adicional al lado del bastón o cetro.

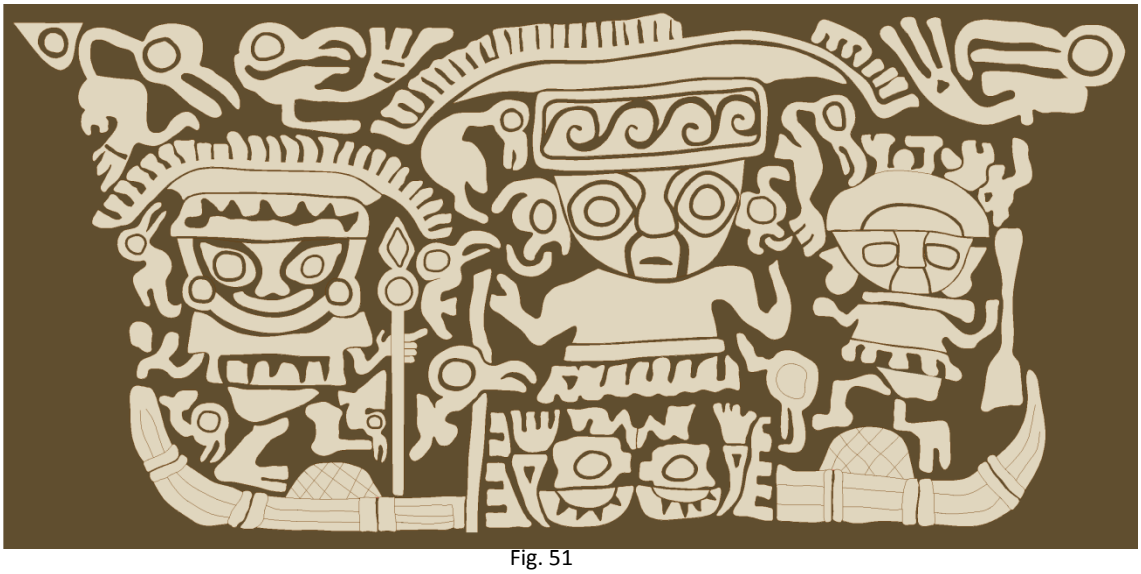


Fig. 51

El personaje de las embarcaciones

Estepersonaje tiene un gran tocado semicircular de plumas con una "vincha" frontal recta decorada con 4 olas consecutivas e independientes (Fig. 51). Ojos ovalados, no tiene orejeras, pero cabezas de "dragones" salen del lado de las orejas y aves a ambos lados del tocado. Tiene los brazos semiflexionados, en una mano tiene una copa y en la otra un objeto redondeado. Los pies son extensiones de la ola de cabeza humana, con tocado semicircular decorado con triángulos. A ambos lados de los pies-ola, una representación vertical con flecos horizontales delimita su espacio individual.

Este personaje es de mayor tamaño y sobresale respecto de los dos mellizos que tiene uno a cada lado, cada uno sobre sus embarcaciones de totora, las cuales se dirigen en direcciones opuestas considerando al personaje C como centro. Asumimos que su rol como centro y su mayor tamaño le dan mayor jerarquía sobre los personajes laterales, en el contexto marino.

El mellizo 2

Este personaje reitera el personaje B de este campo, con la diferencia que la embarcación tiene la proa hacia el lado derecho y el personaje porta en una las manos un remo de doble pala (Fig.51). Sobre el tocado se observan algunos apéndices que nos ha resultado muy difícil identificar con una forma específica.

El personaje ave-felino-serpiente

Fig. 52

Animal cuadrúpedo y de perfil mirando hacia la derecha (Fig. 52). Tiene las patas delanteras separadas, una más alta que la otra, ambas culminando en dos "dedos", las patas posteriores tienen forma humana una delante de la otra. La actitud de caminar es muy evidente. La cabeza es de forma casi hexagonal con un prominente ojo con el extremo en forma de coma, como un ojo "alado". Por delante el hocico es alargado y con 6 dientes normales, no muestra grandes colmillos. Sobre el hocico aparece una cabeza de serpiente dragón con la lengua curvada hacia arriba. En la parte posterior, no tiene orejas, están reemplazadas por dos cabezas de "dragón" colocadas de perfil mirando hacia atrás. El tocado es semicircular y remata en un gran penacho de plumas de la misma forma. Aparentemente el primer nivel del tocado está decorado con círculos consecutivos. La cola

está decorada en la misma forma del tocado, con un primer nivel semicircular divergente detrás del cual remata con un gran plumero semicircular. Este personaje está sobre una embarcación de totora cuya popa se encuentra sobre la popa de la embarcación del personaje E. La popa culmina en un escalonado doble. El cuerpo de la embarcación tiene líneas paralelas longitudinales seccionadas por franjas verticales que evidencian las amarras de la totora. En la parte central de la embarcación se encuentra una bolsa de red semicircular, que está por debajo del vientre del personaje. Debajo de la embarcación se aprecian dos peces, una raya y un personaje antropomorfo que podría ser un "buzo". Sobre la popa de la embarcación se observa un hombre de perfil, mirando hacia la derecha, con la cabeza por delante del personaje principal. La cabeza tiene el gorro curvado hacia adelante. Tiene un ojo bastante grande parecido al del personaje principal. Se aprecia un cinturón y faldellín sencillo. Al costado de la popa se observa un ave con pico parecido al del alcatraz, hacia arriba.

El personaje ola antropomorfa

Fig. 53

Personaje de pie, representado frontalmente, con tocado semicircular decorado con triángulos consecutivos, que remata con un gran tocado emplumado de forma semilunar (Fig. 53). El personaje tiene ojos ovalados, orejas en punta y lóbulo redondeado con orejeras. Tiene un pectoral con decoración a base de círculos. Tiene una túnica sencilla con un cinturón que remata en flecos rectos. La característica principal que identifica al personaje son las extensiones de ola-cabeza humana, tanto en brazos y piernas. A ambos lados de la cabeza se aprecian aves de perfil, dos a cada lado. Este campo culmina al costado del personaje F con una banda en cuyo interior se representan 4 aves en hilera. Al costado de esta banda, se aprecia un campo irregular lleno de conchas *Spondylus* (8 en total) de tres puntas, con las puntas hacia arriba.

CAMPO 2

Fig. 54

Este campo (Fig. 54) está a continuación del campo B. Los personajes son los siguientes:

El ave mítica

Gran ave de perfil, pico grande ligeramente curvado, un poco abierto (Fig. 55). El personaje está mirando hacia la izquierda, luce un tocado semicircular que remata con un gran plumero semicircular de fondo. La pata está dirigida hacia adelante. Entre la pata y el pico aparece una esfera.

A ambos lados del tocado se observan tres esferas, a la izquierda y una a la derecha. Debajo de este personaje, aparece un ave de las mismas características, de menor tamaño, con tocado semicircular sin plumero posterior.

Fig. 55

El personaje escorpión

Fig. 56

Personaje en la forma de un escorpión, que se exhibe de frente (Fig. 56). La cola y los brazos, han sido representados en la forma de relieves semiesféricos. La cola ha sido dirigida hacia el lado izquierdo y remata con el aguijón bien definido. El personaje tiene un tocado semicircular decorado con 7 círculos, el tocado tiene plumero posterior semicircular. El rostro tiene los ojos "alados", orejas en punta y lóbulo redondeado con orejeras. El cuerpo está representado en forma acorazonada, con cuatro líneas horizontales equidistantes. La tenaza del lado izquierdo está colocada hacia arriba y coincide con el extremo del plumero del tocado. De la tenaza del lado derecho se suspende una soga que cae hacia abajo y llega hasta el cuello de un animal que podría ser una llama *(Lama glama)* representada de perfil, sin embargo, tiene la cola hacia arriba que es propia de los cérvidos. Sobre la cabeza del animal, se aprecia una cabeza de perfil con un ojo grande oreja en punta y lóbulo redondeado hacia atrás. Esta cabeza tiene un tocado se forma semicircular sin penacho posterior. Detrás de las patas de la llama o cérvido, se ha colocado otra cabeza semejante un poco más pequeña.

El personaje de las esferas

Fig. 57

Personaje de forma humana, colocado de frente, de pié. Es más pequeño que el personaje escorpión (Fig. 57). Tiene un tocado semicircular adornado con 7 círculos semiesféricos. El tocado remata con un gran plumero posterior de forma semicircular. El rostro tiene ojos "alados", orejas en punta y lóbulo redondeado. Se observa la línea gruesa de un pectoral bajo la barbilla. El vestido tiene faldellín y está decorado con esferas, aparentemente son 5 esferas, tres arriba y dos abajo. El personaje tiene los pies opuestos por el talón. Los brazos están semiflexionados hacia arriba y en cada una de las manos porta un objeto semiesférico. A ambos lados de las orejas se aprecian cabezas con tocado semicircular sin penacho, que miran al personaje. Dos cabezas semejantes, un poco más grandes se ubican a un costado del cuerpo, bajo los brazos. En la parte superior, sobre el plumero del tocado se aprecia un felino de perfil, con el lomo curvado hacia arriba, que mira a la izquierda con la cola enrollada hacia abajo como un espiral. Delante de la pata delantera extendida, se aprecia una esfera, igual que delante de la pata trasera, que coincide con el arco que forma su vientre. Detrás del felino, a un costado de la cola observamos una cabeza de perfil, con oreja en punta y lóbulo redondeado, que mira hacia la derecha, con tocado semicircular, esta cabeza mira a un ave colocada de forma vertical y de perfil, con tocado semicircular y un remate superior. La cola está hacia abajo y en una de las patas tiene una esfera.

El personaje del maíz

Fig. 58

Personaje de forma humana, de frente, de pie (Fig. 58). Tiene tocado semicircular con 9 círculos dentro, seis en contorno superior y tres en la base. En la parte superior el tocado remata con un plumero bastante grande, dentro del cual se aprecian 16 formas de mazorcas de maíz colocadas de forma vertical. Cada mazorca tiene una división vertical central con tres hileras de granos a cada lado.

El rostro tiene ojos "alados", orejas en punta y lóbulo redondeado con orejeras. Se aprecia un pectoral bajo la barbilla con líneas radiadas y paralelas. El vestido es de una camiseta con mangas, sobre las rodillas. En la parte interior está decorado con 8 círculos en la forma de semiesferas. Las piernas

están ligeramente flexionadas y los pies están opuestos por los talones. Los brazos flexionados hacia el torso tienen las manos abiertas, incluyendo un gesto: la mano forma una concavidad hacia adelante con el dedo pulgar hacia arriba. Delante de cada mano aparece uno de los círculos que hemos incluido en el vestido.

A ambos lados del personaje, se observan acompañantes de perfil, mirando al personaje central. Cada uno tiene un tocado en forma cilíndrica, el rostro tiene una nariz prominente, ojos bien marcados ovalados, orejas en punta y lóbulo redondeado con orejera. El cuerpo tiene un vestido sencillo con cinturón hacia adelante. Las rodillas están ligeramente flexionadas y las manos extendidas hacia adelante, abiertas y muy cerca del codo del personaje principal. Sobre las manos de estos ayudantes, se extiende hacia arriba una planta de maíz, ligeramente ondulante, que remata con su inflorescencia, tiene una mazorca en el tallo, con una hoja en la parte baja. Sobre las inflorescencias, se aprecia una semiesfera a cada lado. Del mismo modo, por delante de las rodillas de cada ayudante se observa una semiesfera llana.

El personaje de las leguminosas y tubérculos

Fig. 59

Personaje de forma humana, mostrado de pie y con la mirada al frente (Fig. 59). Tiene un tocado semicircular decorado con una sola hilera de 9 círculos semiesféricos en el borde externo. En la parte superior el tocado culmina con un gran plumero cuya base semicircular está decorada con un grupo de 15 motivos circulares semiesféricos de dimensiones homogéneas. El rostro tiene ojos "alados", no muestra orejas en punta ni lóbulo redondeado. Se observa un gran círculo semiesférico que ocupa el lugar de las orejas. Bajo la barbilla tiene un pectoral semicircular, aparentemente llano. El cuerpo tiene un vestido sin mangas en la forma de una pirámide trunca, decorada con tres niveles de círculos y flecos. Los brazos y los pies rematan en cabezas de serpientes dragón en frente de las cuales brotan vainas de leguminosas con sus tallos de enredadera. Se aprecian nítidamente las vainas, con remates en puntas curvadas como ganchos. En el cuerpo de las vainas hay entre 3 y 4 divisiones para cada semilla. Debajo de los pies de serpiente, se aprecia una línea que separa los pies de un grupo de 4 tubérculos ligeramente inclinados -parecieran tener la forma de camote *(Ipomea batatas)*, con un tallo corto que culmina en la línea de separación con los pies del personaje central: Dos tubérculos están debajo del pie derecho y dos debajo del pié izquierdo, los primeros inclinados hacia la derecha y los segundos hacia la izquierda.

Delante del grupo de vainas que brotan por delante del pie izquierdo, se aprecian dos semiesferas circulares, que coinciden con la parte posterior del ayudante del personaje D. Delante del manojo de vainas en la parte superior izquierda y derecha, se aprecia una semiesfera semejante. Finalmente, en la parte superior, entre el plumero de los personajes del maíz y de las leguminosas, un ave en posición vertical, mira hacia la izquierda, tiene tocado semicircular llano con plumero posterior. Tiene un ojo bastante grande y el cuerpo y la cola están hacia abajo en posición vertical, bien estilizada.

Fig. 60

El personaje del maíz, en litera

Personaje de forma humana, representado de forma frontal, de pié sobre una litera (Fig. 60). El tocado es de forma compuesta, con una base semicircular decorada con 9 círculos semiesféricos en el borde externo. En la parte superior el plumero tiene 14 representaciones de mazorcas de maíz. Cada mazorca tiene una división central vertical y dos divisiones horizontales, que generan la imagen de granos de maíz. El rostro tiene grandes ojos "alados", no muestra orejeras en punta ni lóbulo redondeado. Solamente muestra círculos semiesféricos en el lugar de las orejas. El cuerpo tiene una camisa aparentemente con manga, llana sin decoración que tiene un cinturón y

faldellín con flecos. Los brazos están semiextendidos a los costados y al igual que los pies, rematan en cabezas de serpientes "dragón". Una gran mazorca a ambos lados del rostro está representada en posición vertical con 13 granos cada una y el pedúnculo. A ambos lados de cada mazorca también se ha representado un círculo semiesférico. La litera tiene cabezas de serpiente dragón en cada uno de los remates en los cuatro largueros. Se aprecia con nitidez a los cargadores con tocado semicircular sin plumero, con las piernas semiflexionadas en actitud de caminar. Por debajo de los pies del personaje bajo la litera, se aprecian dos cabezas de perfil, con gran nariz, una mirando a la derecha y la otra a la izquierda, detrás de los cargadores. Parecería que son los otros dos cargadores que no tuvieron espacio para ser representados. De la misma forma, delante de cada cargador se aprecian dos cabezas más, una mirando a la izquierda y la otra a la derecha. Sin embargo, esta última solamente ha sido representada con una parte del tocado, ya que la línea divisoria con el campo inferior, se superpone.

El penacho sagrado

Fig. 61

Este personaje es un gran penacho emplumado creciente, de tres secciones (Fig. 61): una base llana vertical, una parte media decorada con cuatro círculos en forma de semiesferas y la parte superior, el remate emplumado. Este tocado está soportado por dos personajes frente a frente y de perfil, que extienden sus manos a la base del penacho. Cada uno de ellos tiene un tocado semicircular decorado con triángulos con las puntas hacia arriba. Tienen un vestido sencillo, con cinturón cuya extensión sale hacia delante del cuerpo en forma oblicua. Las piernas están ligeramente flexionadas y los pies están uno delante del otro en cada caso. Por debajo de ambos personajes, una cabeza aislada, con nariz ganchuda, orejas en punta y lóbulo redondeado con orejera, tiene un tocado semicircular decorado con triángulos consecutivos con puntas. En la parte superior, al costado izquierdo del penacho, se aprecian 3 círculos semiesféricos, otros dos aparecen a la espalda del personaje izquierdo.

El personaje de las esferas

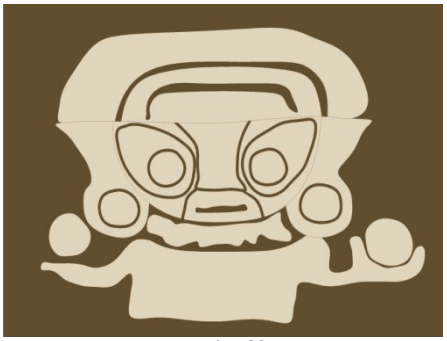


Fig. 62

Personaje de cuerpo humano, sin piernas (Fig. 62). El tocado es de forma semicircular sin penacho, decorado con bandas interiores paralelas, llanas. El rostro tiene orejas en punta y lóbulo redondeado con orejera. Los ojos son de forma "alada". Se observa un pectoral segmentado de manera radiada. El vestido del torso es llano sin decoración, Los brazos están extendidos a los costados, rematan con las manos abiertas que sostienen círculos semiesféricos.

El personaje felino cola de ola antropomorfa

Fig. 63

Cuadrúpedo de perfil mirando hacia el personaje anterior (Fig. 63). Tiene tocado semicircular decorado con triángulos consecutivos con puntas. Tiene un gran ojo ovalado, oreja en punta y lóbulo redondeado con orejera. El cuerpo está representado de manera horizontal, con una gran cola curvada hacia abajo que remata en la cabeza de la ola antropomorfa con tocado semicircular adornado con triángulos consecutivos y orejera. Esta cabeza remata hacia atrás con un fleco que se curva hacia arriba. No se aprecian colmillos en el animal. Las patas son cortas, una delantera y una trasera. El pecho es redondeado y el cuerpo hasta la cola está decorado con una sucesión de círculos en relieve equidistantes.

CAMPO 3

La gran ola marina

Fig. 64

Se encuentra por debajo de los campos 1 y 2 (Fig. 64). Los personajes son los siguientes:

a) Es una ola grande y larga (Fig. 64), en cuya superficie o cresta se han representado en secuencia un conjunto de olas pequeñas, que enmarcan al personaje en su parte superior. En la parte inferior, el límite es la banda llana en relieve que delimita el espacio con el escenario inferior. En el extremo derecho, la ola remata en una cabeza curvada hacia abajo, en la típica posición invertida. Esta cabeza está de perfil, tiene un tocado semicircular decorado con triángulos consecutivos de manera radiante. En la parte posterior de la cabeza tiene oreja en punta y lóbulo redondeado con orejera. El ojo es ovalado. Al interior, en el cuerpo alargado de esta ola gigante, se observan 7 cuerpos independientes y consecutivos en forma de ola (Fig. 65) cuyas características son las siguientes:

Fig. 65

b) Cuerpo en forma curvada hacia la derecha, que remata en una cabeza humana. A la altura del cuello, éste se bifurca en dos cabezas de ave. Un pico coincide con la nariz del hombre ola y el otro con la orejera. El lomo de la ola es dentado, con triángulos consecutivos, sólo en la parte externa. El cuerpo remata en representaciones de flecos, como si fuera un vestido, debajo del cual aparecen dos pies de forma humana, uno a continuación del otro dando frente al lado derecho. La cabeza tiene un tocado semicircular que tiene un primer semicírculo llano sobre el cual el borde es decorado con triángulos de manera radiante. El ojo es de forma ovalada, tiene oreja en punta y lóbulo redondeado con orejera. Desde la cabeza, emerge un fleco en sentido opuesto, hacia arriba y por detrás de la cabeza que remata en 6 ó 7 flecos terminales.

CAMPO 4

Los recintos totémicos

Fig. 66

A la derecha del campo 4, manteniendo las mismas proporciones, se encuentra el campo 5, de forma alargada, delimitado en la parte superior por el campo 3 y en la parte inferior por el gran escenario inferior (Fig. 66). La cresta de olas consecutivas del campo 3, se proyecta luego de la

curva de remate, en la base de todo el campo 5, siguiendo las mismas dimensiones de la cresta del campo 4. Podemos distinguir al interior 5 subdivisiones, delimitadas con claridad por un mismo tipo de separador, que representa un poste que culmina en una cabeza de serpiente "dragón", con las fauces abiertas. Esto lo asemeja a las características formas de los horcones en las construcciones prehispánicas. Estos postes-serpiente, tienen las fauces hacia arriba, alternándose las orejas, en un caso a la izquierda y el siguiente a la derecha.

SUB CAMPO 1

El orden ornitomorfo: aves y círculo naciente-poniente

Fig. 67

Está ubicado al extremo izquierdo, delimitado por la culminación de la ola del campo 4 (Fig. 67). En el interior se observan dos elementos: un círculo casi completo en la parte central de la base, alrededor del cual un grupo de 6 aves de grandes picos alargados y curvados, se disponen en forma radial. Las aves más destacadas, o aves mayores, son las de los extremos que lucen los cuerpos más grandes, incluyendo colas con plumas bastante largas y curvadas ligeramente hacia arriba. Las demás parecen ser de la misma especie, pero el espacio no le permitió al artista destacar estos atributos con las mismas dimensiones. Un ave adicional, de la cual solo se observa la cabeza y parte del cuello se encuentra detrás del ave mayor del lado derecho. Es interesante anotar que todas lucen las patas, las aves mayores están paradas, por lo que aparentemente esa es su posición.

SUB CAMPO 2

El orden ornitomorfo: aves y círculo en el zenit

Fig. 68

A continuación, la escena implica a otro grupo de aves (Fig. 68). Esta vez el círculo está completo en la forma de un anillo, ubicado en el centro del espacio rectangular. A ambos lados se aprecia un grupo de aves con picos más cortos, algunas muestran las patas hacia atrás, por lo que podemos deducir están en posición de vuelo. Cuatro están al lado derecho y cinco al lado izquierdo. Una de ellas, del lado izquierdo está parcialmente sobre el círculo y del grupo del lado derecho, una de ellas está parcialmente por debajo del mismo.

SUB CAMPO 3

El orden felino

Fig. 69

En este espacio se ha plasmado un solo personaje: un felino con cola de serpiente enroscada hacia abajo que tiene una gran lengua que sale de forma curva, como las serpientes dragón (Fig. 69). La cabeza tiene también una gran lengua que se curva hacia arriba hasta la nariz. Tiene ojos ovalados, grandes orejas ovaladas, sobre la frente tiene dos prominencias redondeadas. El lomo tiene una cresta echada hacia atrás. Las patas muestran 3 garras. Por debajo de la cabeza se observa una cabeza, que parece ser zoomorfa.

SUB CAMPO 4

El orden de las serpientes

Fig. 70

Este espacio muestra a dos personajes, uno a continuación del otro (Fig. 70). El primero adopta la forma de una típica ola que remata en una cabeza, sin embargo, el cuerpo es notoriamente delgado. En la base inicial de esta "ola" se observan tres niveles superpuestos de flecos, de menor a mayor. La cabeza tiene forma redondeada, con un ojo circular y una lengua que sale de la boca curvada hacia arriba. De la parte posterior de la cabeza se aprecian dos "orejas" en la forma de apéndices circulares. Desde la nuca, el cuerpo alargado se proyecta lateralmente hasta una cabeza adicional, semejante a la primera, de cuyo cuello y hacia arriba, nace otra cabeza semejante. En las tres cabezas, los rasgos comunes son: ojos circulares, orejas redondeadas y lenguas proyectadas hacia arriba.

El segundo personaje, es de naturaleza animal, representado de perfil, cuerpo alargado serpentiforme con una cola enroscada hacia adentro, que remata en una cabeza de serpiente "dragón". La cabeza tiene ojo ovalado, fauces abiertas sin colmillos, con la lengua curvada hacia arriba. Sobre la cabeza tiene dos apéndices como tocado simple. Detrás de la cabeza tiene una oreja en punta y lóbulo redondeado con orejera. Tiene patas delanteras (solo se ve una) con tres garras en punta.

SUB CAMPO 5

El orden ave-felino-serpiente

Fig. 71

Personaje de naturaleza zoomorfa, animal cuadrúpedo que mira hacia la derecha, con la cabeza levantada y las fauces abiertas, mostrando colmillos triangulares en todo el arco interior de la boca abierta (Fig. 71). Tiene ojo "alado", cuerpo ligeramente sinuoso, en cuyo interior se observan (aparentemente) dos aves, una a continuación de la otra. El lomo está encrestado, con proyecciones en punta hacia arriba. La cola muestra dos niveles de flecos, como una cola de ave.

Las patas traseras están asentadas sobre el suelo y las patas delanteras extendidas hacia adelante, mostrando las garras. Sobre la cabeza, encima del ojo se proyecta hasta la parte central del lomo, una cabeza de serpiente dragón.

CAMPO 6

El personaje del telar

Fig. 72

Este espacio está delimitado por una línea ondulante continua hacia el lado izquierdo y superior (Fig. 72). Incluye un espacio rectangular al lado derecho, delimitado por la línea ondulante en la parte superior y dos líneas verticales que confinan este subcampo. La banda vertical hacia la derecha es llana y más corta, y la del lado izquierdo remata en una cabeza de serpiente "dragón"

que forma un acceso con el motivo de red enfrente de otra cabeza de serpiente que delimita el ingreso al subcampo lateral.

Este campo tiene como protagonista a un personaje antropomorfo rodeado de personajes secundarios y objetos que la acompañan.

El personaje central está representado de manera frontal y de pié. Tiene una "vincha" decorada con 6 círculos semiesféricos llanos, sobre el cual nace un tocado bipolar en la forma de dos grandes serpientes dragón, con las fauces abiertas, que se proyectan a ambos lados de la cabeza mirando hacia abajo, estas serpientes tienen el ojo "alado" muy marcado. De la misma forma, por debajo de cada una de las serpientes, nace desde la vincha una borla suspendida de una cuerda, que remata en una borla redonda con flecos. El rostro tiene ojos "alados", orejas en punta y lóbulo redondeado con orejeras. Muestra un pectoral con subdivisiones radiadas y homogéneas. Tiene un vestido en la forma de una túnica larga, con un cinturón sencillo que remata hacia delante con dos borlas iguales. Esta túnica está decorada con bandas paralelas ligeramente oblicuas, con motivos diminutos, entre los cuales se pueden distinguir círculos sucesivos dentro de las bandas. Los brazos están semiextendidos con las manos reemplazadas por cabezas de serpientes dragón. Los pies tienen la misma característica y las cabezas de serpientes están opuestas.

Hacia el lado izquierdo del personaje central, aparece un cuerpo alargado irregular que remata en una cabeza de serpiente dragón, debajo de la cual aparece otra serpiente con la cola enroscada hacia adentro y cuya cabeza coincide con una estructura en forma de "X" con cuatro travesaños horizontales, uno en cada extremo, superior e inferior y dos intermedios. Consideramos que esta estructura representa un telar prehispánico. Al costado de este telar, se observa un relieve en la forma de un rectángulo sencillo, pequeño y aislado.

Finalmente, a la izquierda, la escena incluye a un personaje de perfil dentro de una burbuja irregular, alargada con la parte superior redondeada, cuya cabeza tiene una nariz o pico pronunciado, una cresta pequeña y un ojo circular. El cuerpo -que parece humano- está estirado hacia atrás y muestra solamente un brazo largo sobre el torso, una pierna y un pié ligeramente flexionado. Da la impresión de un personaje nadando, con medio cuerpo expuesto. La cabeza coincide con la parte redondeada de la burbuja, dentro de la cual se nota una línea horizontal, sobre la cabeza del personaje.

Al lado derecho del personaje central, aparece un ayudante de perfil y de pie mucho más pequeño, mirando al personaje central. Tiene un tocado en la forma de un gorro o tocado tubular, como una pirámide trunca, de la cual brota un tocado bipolar, como dos grandes flecos que salen hacia arriba y doblados en sentidos opuestos. Tiene ojo ovalado, oreja en punta y lóbulo redondeado con orejera. La nariz tiene la forma de un pico. Tiene una túnica sencilla con cinturón, decorada con bandas verticales. La mano está extendida hacia adelante y porta un objeto, aparentemente es una concha *Spondylus*, con las puntas hacia arriba. Los pies están uno delante del otro. Delante del personaje, sobre el piso se aprecia una vasija de picos divergentes, asa puente, cuerpo globular y base de pedestal. Encima del asistente, se aprecia un conjunto de conchas de *Spondylus*, en la parte superior tres hileras alineadas en forma vertical y debajo, una hilera en posición horizontal. En el primer caso, las tres hileras deben describirse así: la primera se ubica al lado izquierdo y está constituida por una sola concha grande con las puntas hacia el lado derecho, la segunda hilera está definida por dos conchas más pequeñas, dentro de cubículos rectangulares abiertos hacia el lado derecho. Las conchas tienen las puntas orientadas hacia el lado derecho. En la tercera hilada aparecen tres conchas, la primera arriba, con las puntas hacia el lado izquierdo, la segunda con las puntas hacia el lado izquierdo y la tercera con las puntas hacia el lado derecho. Entre este grupo y la hilera horizontal, hay una banda pequeña horizontal achurada en la forma de una red. La hilera horizontal, finalmente, muestra a dos conchas con las puntas hacia arriba y dentro de un cubículo; cada una semejante a los ya descritos arriba. Al lado derecho, la escena está delimitada por un poste vertical, con cabeza serpiente hacia abajo. Frente a las fauces de la serpiente, se aprecia un espacio cuadrado con un achurado en la forma de red, debajo de la cual hay una cabeza de serpiente dragón, con la boca enfrentada a la red cuadrada. Este acceso conduce a un estrecho corredor que llega a un espacio con los siguientes componentes:

Una cabeza ubicada en la parte superior, con tocado semilunar llano, mirada frontal, orejas en punta y lóbulo redondeado. Debajo del rostro se observa una banda vertical, como un poste que

sostiene la cabeza. Sobre la cabeza, a ambos lados del rostro y del poste, se observan 14 representaciones de conchas *Spondylus*.

El poste se une con la línea horizontal debajo de la cual se aprecian conchas de *Spondylus*, que se ubican en espacios delimitados por extensiones verticales, equidistantes, que nacen de la banda horizontal y parecen representar almacenes.

La cabeza superior se repite debajo de los "almacenes" con *Spondylus*. La diferencia está en el tocado decorado con el motivo en zigzag, siguiendo el contorno exterior. Presenta ocho representaciones de *Spondylus* a ambos lados del tocado, de la cabeza y del poste que la sostiene. Los *Spondylus* tienen 3 puntas y una línea semicircular hendida en la base

EL ESCENARIO INFERIOR

Este escenario ocupa la mayor parte del cuerpo del vaso ceremonial y no tiene divisiones internas. Está claramente delimitado por una banda sencilla en la partesuperior y en la parte baja donde se inicia la base del vaso, por una banda con motivos de olas continuas. Sin embargo, esta línea de olas, se interrumpe en dos tramos que dejan espacio solamente para un pez grande. Consideramos que estas rupturas generan una conexión con las burbujas que se observan en la base del vaso. Por esta razón, hemos considerado incluir la descripción iconográfica de la base de manera independiente, como parte del escenario inferior y una extensión del cuerpo de la deidad serpiente. Los personajes y escenas se suceden de manera continua, sin un marcador de espacio, como si sucede en el escenario superior. Sin embargo, por razones metodológicas vamos a dividir este escenario tan complejo, indicando en primer lugar a los personajes más "importantes" considerando su tamaño y entorno directo.

Es muy evidente el dominio de la inmensa serpiente cuya cabeza podría haberse considerado como un eje para considerar un espacio lateral derecho y lateral izquierdo. Esto podría ser corroborado si es que observamos que su cabeza coincide con el inicio de los campos 1 y 3 del escenario superior. Si esto fuera así, nuestra propuesta interpretativa, considera a la cabeza de la deidad serpiente como un eje desde el cual se organizan los personajes tanto en el escenario superior como el escenario inferior. En términos funcionales, podríamos decir que el acto de libación utilizando este vaso, tenía a la deidad serpiente como referente para tenerlo en frente. Tema que trataremos con mayores implicancias en el capítulo final de discusión y conclusiones. Su desplazamiento hacia arriba puede hacer referencia a su rol conector con el escenario superior de agua.

Bajo las consideraciones previas, la deidad serpiente, se relaciona de manera directa, con cuatro "burbujas" que se unen a su cuerpo mediante un canal. Cada una de estas burbujas tiene en su interior figuras antropomorfas en diferentes gestos y acciones, con acompañantes diversos. Hacia la derecha y la izquierda de la cabeza del personaje se aprecian representaciones arquitectónicas con diversos personajes y objetos relacionados con cada uno de los ambientes, tanto al interior como al exterior de los mismos. Por lo tanto la descripción será realizada considerando la posición de los elementos en relación de arriba, abajo, derecha o izquierda de cada uno de los rasgos de la serpiente: cabeza, cuerpo, cola y las burbujas o apéndices que emanan de su cuerpo, como "hitos" iconográficos en este especial contexto.

Fig. 73

La serpiente mitica

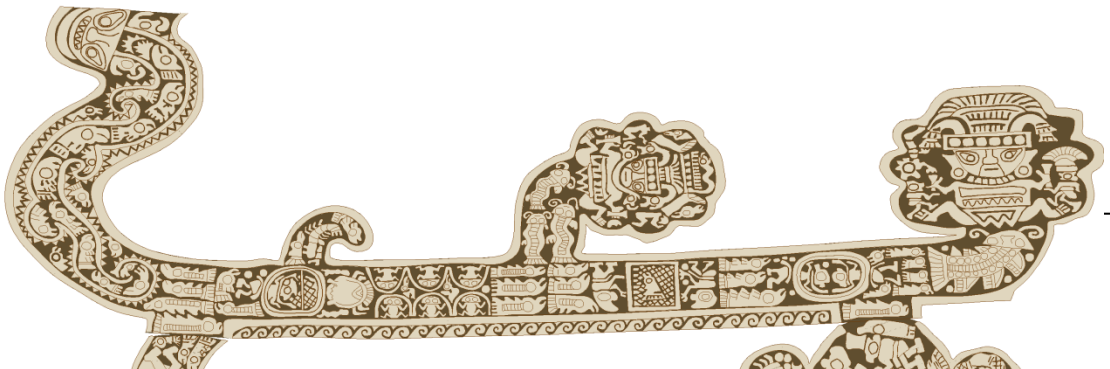


Fig. 74

Es el icono más importante, ocupa un espacio considerable que limita con la base del escenario (Fig. 74). Precisamente, toda la base está delimitada por una banda uniforme con el motivo de olas consecutivas enmarcadas por una línea gruesa de relieve llano en la parte superior como en la parte inferior.

La cabeza está ubicada en el extremo izquierdo superior del escenario, desde donde se proyecta el cuerpo ondulante hacia abajo para luego continuar sobre la base del escenario inferior. Debemos considerar que la base del vaso B de Denver, está profusamente decorado al exterior y se articula con el escenario inferior, por lo que debe ser considerado como la sección inferior de éste. Por esta razón, debemos decir, que en general, la gran serpiente tiene 5 apéndices que brotan de su cuerpo de manera alterna, uno solo es en forma de ola y pequeño, los otros cuatro apéndices, son grandes y adquieren la forma de "burbujas", las cuales han sido numeradas de 1 a 4 y serán descritas de manera independiente. Dos de ellas se encuentran sobre el cuerpo y las otras dos por debajo del cuerpo en la base del vaso. Por estas razones, reiteramos que la base del vaso forma parte del discurso mítico que corresponde al escenario inferior y sus componentes se relacionan de modo directo con los del cuerpo de la deidad serpiente y con los que se adosan, especialmente plantas.

Fig. 75

Finalmente, el cuerpo de la serpiente remata en una cola que coincide con una burbuja irregular que asciende hasta la mitad del escenario. Todas las burbujas y el apéndice ola contienen diferentes personajes, la importancia de esta representación mítica, radica en el rol creador de esta serpiente, generando vida en diferentes órdenes: aves, serpientes, plantas, peces y crustáceos, además de seres humanos. Así, el cuerpo de la serpiente tiene diversas representaciones que iremos describiendo en secuencia, desde la cabeza hacia la cola.

La cabeza luce los rasgos típicos de la "cara máscara" típica del estilo Lambayeque, tiene grandes ojos "alados", con una nariz bastante natural semejante a las que se conocen de las máscaras de oro lambayecanas, y una boca amplia con colmillos cortos, dentro de una comisura curva y delgada. Detrás de los ojos, en el inicio del cuerpo de la serpiente, se aprecian dos cabezas de serpiente dragón que se ubican a ambos lados de la cabeza. Al interior del cuerpo de la serpiente se aprecia otra más pequeña que brota desde la cabeza de la serpiente "madre" (Fig. 75). Esta serpiente menor, sigue la forma ondulante del cuerpo mayor y culmina con una cola enroscada hacia la izquierda, justo en el lugar en donde la serpiente se prolonga hacia la derecha en un mismo nivel, apoyada en la base del escenario. La serpiente menor, tiene el cuerpo lleno de peces uno detrás del otro. Esta serpiente menor tiene también 3 apéndices que brotan de su cuerpo de manera alterna, uno primero a la izquierda, luego el segundo a la derecha, luego tercero a la izquierda y finalmente, la cola misma es el apéndice final. Todos tienen la forma de una ola con pronunciada curva y dentro de ella tienen un pez. Todos los peces tienen ojos redondos, aletas dorsales, a veces una o dos consecutivas y la aleta caudal en la forma de flecos. La boca de los peces ha sido representada doblada hacia arriba

con la boca semiabierta. En general todos los bordes de esta serpiente menor muestra una decoración en la forma de puntas, como una cresta continua.

Los espacios vacíos existentes entre la serpiente menor y la mayor, han sido "rellenados" con peces, contándose hasta cuatro de ellos, dos hacia el lado derecho y dos hacia el lado izquierdo. A continuación, el inventario iconográfico ubicado dentro del cuerpo de la deidad serpiente, se hará siguiendo la secuencia de izquierda a la derecha.

- Cuatro peces grandes, colocados de manera horizontal, uno sobre otro. Los dos primeros miran hacia la izquierda, el tercero también pero tiene la parte ventral hacia arriba y el último, ubicado a la misma altura de la banda de olas consecutivas que la definen, es el único que mira hacia el lado derecho. Los peces tienen ojos circulares, las aletas dorsales y la caudal bien definidas. Las bocas están curvadas hacia arriba.
- Continúa la secuencia un pez adosado al grupo anterior, mirando hacia arriba colocado en posición vertical. Debajo de él se observa otro pez mirando al lado izquierdo.
- Óvalo algo irregular, grande, con doble contorno llano (Fig. 76). El interior tiene un relleno en forma de red. Dentro del óvalo se observa un ser antropomorfo, de perfil, en posición horizontal, que mira hacia abajo. El resto del cuerpo, desde el cinturón hasta los pies, se encuentran fuera del óvalo. En la parte exterior del óvalo detrás del personaje, aparecen dos círculos semiesféricos. El rostro del personaje, dentro del óvalo, tiene ojo redondeado, oreja en punta y orejera circular. Los brazos están extendidos a los costados y no se aprecian bien las manos.

Fig. 76

- Sobre el óvalo se proyecta el primer apéndice en forma de ola que desciende hacia la derecha. Al interior de este apéndice–ola, encontramos un pez, un crustáceo y otro pez en el cuerpo ascendente de la ola.
- A continuación del óvalo, apreciamos un crustáceo, de cuerpo grueso, en posición horizontal.
- Continúa un grupo de seis semicírculos, tres adheridos a la parte superior, en frente de otros tres adheridos a la parte inferior, dentro del cuerpo de la deidad serpiente (Fig. 77). Formalmente, todo indica que se trata de representaciones de batracios mirándose unos a otros. Entre los espacios de los seis semicírculos, se han representado aves con el pico hacia arriba. Podemos decir entonces, que los batracios ocupan 6 semiesferas al interior del cuerpo de la serpiente.

Fig. 77

- Tres peces grandes mirando al lado derecho, uno sobre el otro, con la diferencia que el tercero tiene la parte ventral hacia arriba.
- Burbuja 1: encima de la agrupación de peces, se proyecta fuera del cuerpo de la serpiente y hacia arriba, la primera "burbuja" (Fig. 78). Esta burbuja tiene un contorno de protuberancias redondeadas laterales que rematan en una más alargada en la parte central de la esfera. Esta burbuja se une a la serpiente por medio de un canal ancho, que le sirve como un cordón umbilical cuya proyección se inclina hacia el lado derecho. Dentro de la burbuja se aprecian los siguientes elementos:
    - Un grupo de tres peces de forma sinuosa, con cabezas semiovaladas, ojos redondos y mostachos divergentes ascienden hacia la burbuja desde el cuerpo de la serpiente dentro del canal que sale del cuerpo de la serpiente.
    - En la matriz de la burbuja, se observa un personaje antropomorfo representado de manera frontal, sentado sobre las posaderas, con las piernas abiertas y los brazos semiflexionados a ambos lados del cuerpo. Tiene un tocado complejo constituido

Fig. 78

por lo siguiente: a) vincha horizontal decorada con 4 círculos semiesféricos; b) un penacho central emplumado hacia arriba; c) dos serpientes que caen hacia los lados del rostro, sobre las orejeras; d) una típica estructura templo: postes laterales y cumbrera horizontal, que forman en conjunto el motivo punta-rectángulo-punta cuyos extremos están decorados con plumas y la cumbrera con una hilera adicional de 6 círculos. Encima de la cumbrera se aprecia una serpiente y a ambos lados de los postes laterales, aves de perfil y en picada. Los ojos del personaje son claramente "alados". No tiene orejas en punta y se aprecian las orejeras circulares en el extremo del pectoral. El vestido es llano y remata en un faldellín decorado con flecos. Dado que el personaje está con las piernas abiertas, en la parte genital, se ha representado una línea en zigzag o lo que es lo mismo, tres triángulos consecutivos con la punta hacia abajo. En cada mano tiene objetos alargados que parecen ser vasos ceremoniales. Sobre los pies hay representaciones de concha *Spondylus*. Sobre los vasos, a ambos lados del rostro, se observan cuerpos humanos desnudos, sin cabeza, colocados en posición sentada con las piernas y los brazos ligeramente flexionados y hacia adelante.

Fig. 79

- En el cuerpo de la serpiente, luego del grupo de peces que colindan con el canal de la burbuja 1, aparecen dos hombres de cabeza, que portan con ambas manos una red en un marco cuadrado (Fig. 79). Dentro de la red ha sido representado un pez. Los hombres tiene grandes ojos ovalados y un tocado en forma cónica doblada hacia adelante. En ambos personajes, delante de la rodilla y debajo de uno de los codos, se observan círculos semiesféricos. Ambos tiene un vestido sencillo con cinturón que se proyecta hacia adelante en forma oblicua.
- Continúa un grupo de tres peces mirando hacia la derecha, uno sobre el otro. El más grande es el del tercer nivel. Delante de los peces hay círculos semiesféricos.
- Un gran óvalo llano con doble línea de contorno, encierra a dos figuras humanas, que tienen mitad del cuerpo hacia afuera y la otra mitad hacia dentro (Fig. 80). Los personajes tienen ojos ovalados y un cinturón que se proyecta delante y detrás de la cintura. Los pies están separados uno a continuación del otro. El rostro tiene pocos detalles. Pareciera que ambos personajes tienen una especie de soga o cordón umbilical que sale del cuello y se proyecta hacia delante del rostro. Los brazos están levantados y semiextendidos a ambos lados del cuerpo. A los costados y a la derecha exterior del óvalo, observamos representaciones de peces. Uno por delante y el otro por detrás del cuerpo.

Fig. 80

- Agrupación de cuatro peces, formando una columna, uno sobre otro, todos de las mismas dimensiones y mirando hacia la derecha.
- Pez grande, con cabeza semicircular, ojos circulares y con mostachos divergentes. El cuerpo es ondulado con dos bandas laterales de círculos y una franja central achurada con líneas paralelas. Presenta 3 aletas dorsales y 3 aletas ventrales con una gran aleta caudal. A los lados del pez aparecen círculos semiesféricos alternando entre las aletas. El pez se ubica en el extremo caudal de la serpiente. Ha sido representado moviéndose hacia arriba, con el cuerpo curvado, tratando de salir hacia la burbuja final de la serpiente mayor.
- La burbuja 2 tiene un contorno parecido a la burbuja 1 (Fig. 81), siguiendo el mismo patrón: tres bordes redondeados como protuberancias a ambos lados y una más aplanada en la parte superior. En el interior de esta burbuja, aparece un personaje semejante al de la burbuja primera, en la misma actitud. Está representado de forma frontal, sentado sobre las posaderas, con las piernas abiertas y los brazos extendidos semiflexionados a los costados del cuerpo. El tocado tiene una vincha horizontal decorada con 6 círculos semiesféricos sobre la frente, encima de la cual se prolonga un largo penacho que

remata en un gran plumero en tres niveles. A ambos lados del penacho se descuelgan en forma bipolar dos penachos alargados a ambos lados de la cabeza. El rostro tiene ojos "alados", orejas en punta y lóbulo redondeado con orejera. Tiene un pectoral con divisiones paralelas y cortas. El vestido es sencillo, con un cinturón decorado con triángulos consecutivos, que remata en un faldellín de tres puntas o una línea en zigzag, que cubre la parte genital. El personaje porta un vaso ceremonial grande a la derecha y un objeto pequeño indefinido en la otra. Al lado derecho frente al vaso, se observa un "ayudante" de perfil, con vincha y un gran penacho. Al lado izquierdo, delante de la mano, se observa otro "ayudante" de perfil, en actitud de caminar y con la mano hacia adelante. Este personaje tiene una túnica sencilla con cinturón. Por encima de la cabeza de este segundo ayudante, aparece una figura esquelética, de perfil, en la forma de una columna vertebral ondulante que desciende de modo vertical y remata en una cabeza con las fauces abiertas sobre la cabeza del ayudante. Tiene ojo ovalado y orejas pequeñas. También se observa un brazo que se prolonga sobre el objeto que porta el personaje principal.

Fig. 81

LOS ESCENARIOS EXTERIORES DE LA DEIDAD SERPIENTE

A la izquierda de la cabeza y el cuerpo descendente de la deidad serpiente

Este espacio está delimitado por el cuerpo de la serpiente en un lado y por el otro por el conjunto de estructuras representadas al lado izquierdo de la cabeza de la deidad serpiente (Fig. 82). La representación más notable está ubicada en la curva que genera la cabeza con el cuerpo ondulante de la sierpe. Allí se observa una representación fitomorfa en posición horizontal, perpendicular al cuerpo de la serpiente, con las raíces pegadas al cuerpo de la misma. Desde el tallo nacen varios brazos o ramas y a ambos lados de las cuales se observan protuberancias que podrían interpretarse como frutos. En frente del árbol y en los espacios frente a la cabeza y a la parte más curvada del cuerpo de la serpiente, se han representado aves en diversas posiciones, que se dirigen al árbol. Algunas se ven volando, otras con las patas hacia adelante y otras paradas.

En la parte inferior de este espacio hay dos aves que están con el pico en contacto con el cuerpo de la serpiente. Al mismo tiempo, se aprecian dos hileras, una sobre otra, de personajes humanos que miran hacia el lado opuesto, es decir hacia el lado izquierdo. Este grupo será parte de la descripción que detalla esta escena, que continúa hacia el lado izquierdo, como parte del contexto exterior del complejo arquitectónico ceremonial del escenario inferior.

A la derecha de la cabeza y el cuerpo descendente de la serpiente

Podemos decir que hay varias escenas que pueden ser descritas de modo independiente. La primera es la Estructura Cuadrada, con un conjunto de personajes homogéneos, muy parecidos delante y debajo de ella. Al mismo tiempo, una escena de dos "continentes" que se unen mediante una banda sencilla, serán descritas aparte.

La estructura cuadrada

Este recinto cuadrado, se abre con un vano hacia el lado izquierdo (Fig. 83). Los muros son anchos y muestran una decoración homogénea en la forma de serpientes bicéfalas haciendo el motivo de una "S" en todo el recorrido del muro. Estas serpientes están enmarcadas con líneas sencillas continuas que definen el lado interior y exterior del muro. Las

serpientes tienen ojos circulares y una boca hecha con una incisión sencilla.

Fig. 83

En el interior del recinto se observa un personaje de perfil con el cuerpo dirigido hacia la entrada, con la cabeza mirando de frente. Tiene un gran tocado semicircular decorado con puntas triangulares radiantes en el borde exterior y un gran penacho de plumas en la parte superior. El rostro tiene ojos aparentemente "alados", orejas en punta y lóbulo redondeado con orejera. Muestra un cuello corto debajo de la barbilla. Los brazos y las manos se extienden hacia adelante, con una mano sujeta un báculo vertical que culmina en una esfera con una extensión troncocónica hacia arriba y con la otra mano sujeta el extremo de un cordón que se une a una bolsa que carga a la espalda en cuyo interior no se define el contenido. Está vestido con una túnica con rombos consecutivos, un cinturón y faldellín. Las piernas están verticales y los pies uno delante del otro. Este personaje está acompañado por dos aves de grandes picos a ambos lados y por debajo del tocado semicircular. Sobre el bulto que carga hay una cabeza que parece ser de serpiente. Por detrás del personaje hay una figura humana pequeña, con el rostro de frente, con vincha sencilla, túnica llana y los pies uno delante del otro siguiendo los pasos del personaje principal. Delante de él, sobre el piso, aparece un ave con el pico adosado al faldellín. Finalmente, hay otra ave en cada una de las esquinas superiores, sobre el tocado.

El vano de acceso es amplio y está copado por un par de serpientes que salen desde el interior del recinto mirando hacia fuera y dos aves entre ambas, que contrariamente, miran al interior. La serpiente inferior está reptando en posición invertida, de modo que las partes ventrales de ambas están frente a frente. El cuerpo sinuoso de la serpiente superior tiene 7 círculos semiesféricos continuos. La serpiente invertida, tiene 8 círculos en el cuerpo. En ambos casos, la cola se enrosca hacia afuera. Las dos serpientes son del tipo "dragón": orejas curvadas hacia adelante y una lengua prominente curvada hacia arriba.

a) Delante de la estructura cuadrada.

Fig. 84

Representados de perfil y todos mirando hacia la estructura cuadrada, aparecen 4 personajes, contocado semicircular rematado con un gran penacho de plumas, siendo la excepción el que se encuentra en la parte superior, colindante con el campo 4 (Fig. 84). Por esta razón luce todos los atributos, menos el tocado. El rostro tiene un pico ancho y prominente, con el motivo de red en el límite con la cara. Muestra demás oreja en punta y el lóbulo redondeado con orejera. Los ojos siempre son circulares y grandes. Los cuatro personajes portan una pala hacia atrás sobre el hombro. El único que tiene una pala distinta, es el que tiene el mayor tamaño ubicado justo delante del vano de acceso de la estructura cuadrada. La pala luce una decoración con el motivo de red que ocupa la mitad de su tamaño. Al mismo tiempo, la pala se apoya sobre una red grande que va por la espalda y cae a la altura de los pies con flecos.

Los demás personajes también tienen este objeto en la misma posición, pero llano, sin el motivo de red. Los cuatro personajes también muestran un cinturón sencillo y las piernas y pies van uno delante del otro, en actitud de caminar. El personaje mayor, extiende su mano hacia adelante, abierta y coincide con la lengua que brota de las fauces de la serpiente que sale de la estructura cuadrada. Entre cada uno de estos personajes aparecen aves, que se adaptan a los espacios existentes, incluyendo cuatro de ellas que portan palas sobre sus hombros, todas ellas sin tocados y siempre con grandes picos, largos y ligeramente curvados.

La escena de los dos "continentes"

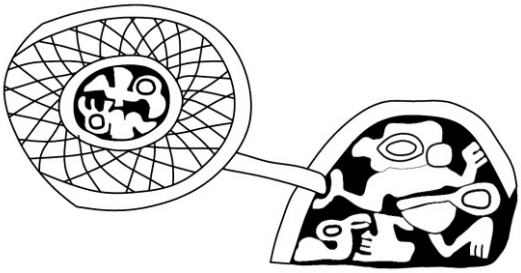


Fig. 85

Sobre el lomo de la deidad serpiente y ocupando el espacio cóncavo que genera su cuerpo sinuoso, se ha plasmado una escena con dos elementos bien definidos: a) uno de forma circular, ubicado a la izquierda sujetado por una banda recta y llana que nace de b), un arco semioval en un nivel un poco más bajo que el anterior, con una figura humana al interior como protagonista. Este personaje coge el objeto alargado, que se proyecta uniéndose con el borde exterior del primer elemento circular (Fig. 85).

Este elemento circular está constituido por dos espacios concéntricos. El primero en el centro, contiene una pareja de aves en actitud de vuelo y en direcciones opuestas, una mira hacia la derecha y la otra hacia la izquierda, el fondo de esta escena es llano. El espacio exterior está rellenado con el motivo de red. Ambos círculos concéntricos están delimitados por bandas uniformes, llanas y delgadas.

El elemento semioval, un gran arco formado por una banda llana y delgada que se adosa al lomo de la sierpe mayor por un lado y su apéndice-ola por el otro. Dentro de él un personaje humano de perfil sostiene con una mano el elemento alargado que sale y se proyecta hacia el borde exterior del elemento circular. Este personaje viste de manera sencilla, con una túnica llana y un cinturón que remata en la parte posterior con una bolsa ovalada, no tiene tocado pero usa orejera; tiene el ojo grande y ovalado. Está hincado, con una rodilla apoyada en el suelo y la otra flexionada que soporta el codo del brazo que sujeta el objeto que une ambos espacios. La otra mano se extiende a otro costado del cuerpo, flexionada hacia arriba y abierta. Delante de él aparece un ave apoyada en el suelo, sin mostrar las patas.

Entre ambos continentes y sobre el lomo de la serpiente, se observa una figura fitomorfa ondulante que remata en una borla. El cuerpo alargado tiene la parte interna y externa, parcialmente encrestadas.

Debajo de la estructura cuadrada

Este espacio está ocupado por dos tipos de personajes, en la parte superior un conjunto de aves "trabajadoras" y en la parte inferior, un conjunto de motivos fitomorfos.

Las aves de la parte superior se ordenan y alinean en dos hileras, todas miran hacia la derecha. La primera ubicada al lado izquierdo, es la más grande. Delante de ellas cada una de las hileras tiene cuatro aves cada una. Todas ellas cargan un objeto alargado sobre el hombro. En algunas (4 de ellas, incluyendo el ave principal) es más evidente que se trata de una "pala" y en las demás solamente aparece como un objeto alargado y uniforme, como una estaca simple.

Los objetos fitomorfos están representados en tres "grupos", pueden ser descritos como sinuosos, con raíces en la base y cada brazo importante remata con una borla. El primero hacia la izquierda se proyecta desde la concavidad que forma el apéndice-ola que brota del lomo de la deidad serpiente. El tronco se desplaza horizontal desde sus raíces, dentro de la concavidad que forma la ola y una vez fuera de ella, se bifurca hacia arriba en tres grandes ramas. Tanto la parte superior del tallo con las ramas, tienen las figuras de triángulos consecutivos como si fuesen hojas. El segundo grupo, brota del lomo de la serpiente y se bifurca en tres ramas con las mismas características, el grupo final, a diferencia de los anteriores, tiene cuatro ramas, tiene los mismos remates y las raíces tienen puntas más grandes que las "hojas".

Detrás de la estructura cuadrada

Este grupo está delimitado por la estructura templo de forma cuadrada hacia la izquierda, el campo 4 hacia arriba, la primera burbuja sobre el lomo de la sierpe mayor y un gran árbol que brota de la primera burbuja.

Este escenario tiene como protagonistas a un grupo de personajes antropomorfos relacionados con el sacrificio de un animal sujetado con una soga (Fig. 86). En este contexto, un personaje de mayor jerarquía se ubica en la parte superior. Está representado de pié, de manera frontal, tiene un tocado semicircular sencillo, el rostro tiene los ojos ovalados, orejas en punta y lóbulo redondeado con orejera. No luce pectoral, pero tiene una túnica sencilla con cinturón y un faldellín que culmina con flecos. En una de las manos a la izquierda porta una cabeza trofeo, en la mano a la derecha, tiene un escudo circular y dardos con las puntas aserradas hacia abajo. Estos dardos culminan sobre una cabeza trofeo. En la parte superior, al costado de los dardos se observa un ave. Podemos decir que se trata de un guerrero.

Delante de este personaje, un ayudante se dirige a él portando un bastón ceremonial que termina en punta y remata en una borla en la parte superior. Este bastonero tiene cinturón y los pies uno detrás del otro, como caminando. Debajo de él, se observa otro personaje de las mismas dimensiones y características, pero que porta un cuchillo en forma de *tumi* en la mano. Este personaje se encuentra frente a un animal con la cola corta hacia arriba –parece un camélido, pero podría ser un cérvido- con el lomo encrestado; las patas son de un perisodáctilo. Tiene la cabeza mirando hacia adelante y una soga al cuello que es sujetada por un hombre que mira al animal. Esta escena se completa con dos figuras antropomorfas, la primera debajo del hombre con el cuchillo, que repite los atributos del personaje con el bastón ceremonial. Una soga cuya torsión es evidente, está casi adosada al bastón.

Finalmente, detrás del personaje que sujeta al animal con una soga, se observa a otro personaje que le da la espalda; él está cogiendo una soga que sujeta del cuello a un hombre que está delante de él y es un poco más pequeño. Pareciera que está lazándolo.

ESCENA ENTRE LA BURBUJA 1 Y 2

- **El hombre-árbol**

Fig. 87

De la parte superior de la burbuja 1, brota la figura de un gran árbol lleno de hojas o frutos adosados de manera continua a cada una de sus ramas (Fig. 87). El tronco nace de una raíz de 5 puntas, es un tronco ancho dentro del cual aparece una figura humana cuyos pies se ubican inmediatamente sobre las raíces. Este personaje tiene el cuerpo de perfil con el rostro mirando de frente. Tiene un tocado semicircular sencillo sin decoración, viste una túnica llana y se nota el cinturón. Sujeta una pala sobre el hombro. Aparentemente tiene los carrillos bastante pronunciados, existiendo la posibilidad de tratarse de un personaje consumiendo hojas de coca. Desde la cabeza brotan al exterior tres grandes ramas desde las cuales nacen otras más pequeñas. Todas estas ramificaciones rematan en una borla. Una rama adicional, al lado derecho del hombre-árbol, forma un arco debajo del cual otro hombre está con ambos brazos semiflexionados hacia arriba, con las manos sobre la cabeza, formando con ellos la figura de un rombo, aparentemente no tiene ningún objeto en las manos (Fig. 88). Este personaje tiene ojos ovalados, túnica sencilla que remata en flecos con cinturón. Los pies están semiflexionados opuestos por los talones. Al lado izquierdo de su cuerpo, una serpiente ondulante va hacia abajo con las fauces abiertas. En resumen, este árbol tiene cuatro ramas principales y cinco ramas secundarias. Entre el follaje, ramas y en entorno inmediato del árbol hemos contabilizado un total de ocho aves, la mayor de las cuales se ubica en la cima de la copa del árbol.

Fig. 88

- **La captura de venados**

Esta escena compromete a cuatro hileras horizontales de personajes antropomorfos que se dirigen todos hacia el hombre-árbol.

Hilera 1: La primera hilera se ubica en la parte superior y compromete a tres personajes, los tres con orejeras, grandes ojos ovalados y una túnica con cinturón (Fig. 89). El primero porta un escudo circular con dardos cuyas puntas hacia abajo están aserradas. También carga un objeto alargado sobre el hombro. De este objeto, pende una borla. El segundo personaje tiene a la espalda un venado sin cuernos que está sujetado por detrás de las patas delanteras. Muestra las patas delanteras y traseras cruzadas, indicando que las tiene liadas. El tercer personaje solamente porta un objeto alargado sobre el hombro con una bolsa sobre la espalda.

Fig. 89

Hilera 2: Esta hilera tiene tres personajes muy parecidos, con un tocado sencillo doblado hacia atrás, con orejeras, ojos ovalados, túnica sencilla y cinturón (Fig. 89). Todos portan una bolsa a la espalda. Los dos primeros tienen un hacha sobre el hombro. El tercero solo muestra el objeto alargado sin el hacha. Entre el primero y el segundo personaje, a la altura de los pies, aparece una cabeza trofeo humana con mirada frontal. Delante del cuerpo y bajo el brazo del tercer personaje, se observa a un ave mirando hacia abajo.

Hilera 3: Esta hilera solo tiene a dos personajes -iguales a los anteriores- que cargan un palo sobre el hombro, que soporta un venado suspendido hacia abajo (Fig. 90). Este muestra cuernos en la forma de tres proyecciones en punta. Una diferencia con los hombres anteriores es su gorro curvado hacia atrás con el motivo de red y además son un poco más grandes. El venado muestra también las patas cruzadas sobre el palo denotando que está maniatado. Al extremo izquierdo del palo cargador, se aprecia una rama con hojas que culmina con una borla.

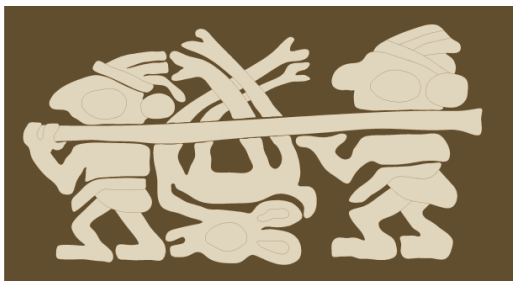


Fig. 90

Hilera 4: Esta hilera final, tiene solamente dos personajes de las mismas características de las dos primeras hileras, el primero tiene el palo apuntando hacia arriba, tocando una de las ramas del árbol y el segundo tiene el hacha y una bolsa que carga sobre la espalda. Detrás de él también se observa un elemento fitomorfo con raíces, dos ramas sin hojas que rematan en una borla. Entre ambos personajes se aprecia un ave hacia arriba, cuyo pico apunta a la boca del venado suspendido.

- **La procesión**

Este grupo de personajes se ubica inmediatamente sobre el lomo de la sierpe mayor, entre la burbuja 1 y la 2. Inmediatamente por debajo de la burbuja 1 de observan tres elementos fitomorfos con raíces, ramas con hojas, que culminan con una borla. Hacia la derecha, los cuatro personajes van uno detrás del otro, caminando hacia la derecha, los dos primeros miran de frente y los dos últimos miran a un lado (Fig. 91).

Fig. 91

El primero tiene una vincha decorada con 4 círculos semiesféricos, tocado bipolar con penacho central, orejas en punta y lóbulo redondeado. Los brazos están extendidos a ambos lados con las manos

abiertas portando un objeto ovalado. Viste una túnica sencilla con cinturón y faldellín decorado con flecos. El segundo personaje tiene tocado semicircular decorado con círculos en el borde. Presenta orejas en punta y lóbulo redondeado con pectoral decorado de manera radiada. El personaje porta una pala sobre el hombro, tiene túnica sencilla con un cinturón con remate a ambos lados.

El tercer personaje no tiene tocado, presenta una gran nariz y ojo ovalado con un objeto como chalina sobre el cuello y hacia atrás sobre la espalda, tiene una túnica sencilla y cinturón. Finalmente, por delante parece el último personaje que tiene un tocado en forma cilíndrica, orejas en punta y lóbulo redondeado, ojos ovalados. Tiene una túnica sencilla con cinturón. Entre cada uno de ellos, sobre el piso, se ha representado un ave en diferentes actitudes: la primera asentada sobre la parte ventral, no se ven las patas (pareciera que está reposando); la segunda de pié con el pico hacia arriba; la tercera, asentada sobre la cola con una pata hacia delante y la última, con el cuello y el pico a nivel del piso.

El segundo árbol

Fig. 92

Un segundo árbol nace de la parte superior y central de la burbuja 2, justo por encima de la cabeza del personaje dentro de la burbuja. La notoria raíz tiene 5 puntas, dando a la base del tronco un fuste bastante grueso y corto (Fig. 92). Del tronco nacen 3 brazos primarios de los cuales nacen ramas menores. Todas las ramas están orientadas hacia la derecha, como si fuera consecuencia del viento permanente que formó al árbol de este modo. De cada una de las ramas nacen proyecciones perpendiculares alternadas entre las cuales hay líneas delgadas que dan la impresión de follaje denso. Entre el follaje, especialmente entre los bordes, se notan algunas aves.

EL TEMPLO DE LOS 7 RECINTOS

En el extremo derecho del escenario inferior, se ubican 7 estructuras de indudable función religiosa, cada una de ellas ocupada por diferentes personajes (Fig. 93). En la parte inferior de este conjunto, un numeroso séquito de personajes alineados en dos hileras, ocupan aparentemente el área exterior de estos espacios arquitectónicos.La descripción será realizada de manera independiente para cada estructura, iniciando la numeración de manera arbitraria en dos bloques, el primero de dos estructuras al lado derecho en dos niveles interconectados y el segundo bloque de 5 estructuras en tres niveles paralelos horizontales.

Fig. 93

Bloque 1

La estructura 1

Ocupa el nivel inferior y es el espacio previo de la estructura 2. Tiene planta cuadrangular con el acceso en la parte inferior. Es de forma cuadrada con muros decorados con símbolos escalonados. El vano de acceso tiene un achurado en forma de red y está delimitado por dos mochetas que rematan en una borla. Detrás de la fachada hay dos banquetas laterales decoradas con tres círculos cada una. Sobre las banquetas se observan a dos personajes de perfil, que se miran uno al otro, de pie. Ellos extienden las manos hacia delante, abiertas, el pulgar tiene una uña bastante larga. Ambos portan una bolsa en la espalda, no tienen tocado, tienen los ojos ovalados, túnica sencilla con cinturón. Las piernas están semiflexionadas y los pies están uno delante del otro.

Al fondo del recinto aparece una banqueta, sobre la cual una estructura cuadrada pequeña alberga a un personaje con las mismas características de los que acabamos de mencionar, pero sentado sobre el piso, con las piernas flexionadas portando un báculo o gran vaso ceremonial.

Al lado izquierdo superior y al exterior del recinto y adosada a uno de los bordes de la burbuja 2, se observa un ave mirando hacia arriba. En la parte inferior, siempre al exterior, aparece una serpiente vertical, con las fauces abiertas y la cola enroscada, que ocupa todo el espacio entre la burbuja y el muro de la estructura 2.

La estructura 2

Se encuentra sobre la Estructura 1, que le sirve de antesala. El muro perimétrico es uniforme y está decorado con olas consecutivas enmarcadas a ambos lados. El acceso tiene un achurado en la forma de red y tiene un techo decorado con el motivo punta-rectángulo-punta, con dos niveles de decoración, el primero con cuatro círculos enmarcados y el superior con el motivo de plumas. Este techo es típico de las estructuras templo.

En el interior se observa una estructura representada frontalmente, con los extremos de su cobertura en la típica forma de punta-rectángulo-punta. Es interesante observar que este techo tiene aleros laterales cortos, que se inclinan de forma diagonal. El techo presenta dos niveles de decoración, un nivel inferior con el motivo de olas consecutivas y el segundo con un “emplumado”. En la base de esta estructura techada se observa una plataforma con los dos extremos ligeramente levantados, decorada con diez círculos.

Dentro de esta estructura techada se observan dos personajes, el del lado izquierdo tiene un tocado llano de forma semicircular, orejas en punta y lóbulo redondeado; tiene las manos extendidas a los costados portando un objeto circular en la mano izquierda y la mano derecha coincide con la mano del personaje lateral. Tiene una túnica sencilla que remata en flecos, con cinturón. Las extremidades inferiores tienen pies opuestos por los talones sobre la superficie de la plataforma. Al lado derecho, un personaje sin tocado, de perfil, tiene un tocado en punta roma doblado hacia atrás. En el hombro carga una bolsa sobre la espalda y también tiene cinturón. Las piernas están ligeramente flexionadas, con un pié delante del otro. Entre ambos personajes hay una tinaja con cuello recto vertido. Sobre la mano del personaje principal, se aprecia un ave de patas largas, cola hacia arriba y pico largo.

En el exterior de la estructura techada y a ambos lados, dos personajes de perfil miran hacia el interior del recinto, ambos tienen cinturón y están con los pies uno delante del otro. Al costado izquierdo del vano de acceso, un personaje antropomorfo ha sido representado en posición horizontal, con los pies uno delante del otro, con túnica y cinturón. Hacia el lado derecho del vano de acceso, se aprecia un animal de perfil, con la cola corta, levantada y curvada hacia el lomo, tiene orejas grandes, ojos ovalados, sin la lengua expuesta, puede ser un camélido o un cérvido.

Segundo bloque

Este grupo de edificios están delimitados por un gran muro que se ubica al lado derecho, que une de manera vertical a los tres niveles de arquitectura. Este bloque está delimitado además por un muro en la parte inferior, formando ambos una esquina bien definida en la parte inferior derecha. Estos dos muros están completamente decorados con una secuencia de triángulos continuos. Este bloque se adosa al primero compartiendo el mismo muro de las dos estructuras del primer bloque.

El primer nivel: La estructura 3

Este edificio ocupa el nivel inferior, aparentemente es el único del segundo bloque que tiene un acceso hacia el exterior. Existe un espacio entre la estructura 1 del primer bloque y la estructura 3, que hemos considerado como un corredor exterior que será descrito luego.

La Estructura 3 es amplia y tiene forma rectangular; hacia el lado izquierdo se aprecia el vano de acceso, que está representado de perfil y muestra el típico pórtico con columnas y el techo con la cumbrera decorada con el motivo punta-rectángulo-punta. Este techo está decorado con un primer nivel de cuatro círculos y la segunda parte con un emplumado típico. En el interior del recinto se ven cinco personajes, todos de perfil y uno detrás de otro, mirando hacia el acceso en actitud de caminar, con los pies uno delante del otro y las rodillas ligeramente flexionadas. Todos tienen el tocado o gorro en punta redondeada y doblada hacia atrás, con líneas paralelas en su contacto con la frente. Los ojos son grandes y ovalados, la mano sostiene a la altura del abdomen, una bolsa que corre por el hombro y finalmente cae sobre la espalda hasta la altura de la cintura. El cinturón de la túnica no tiene borlas decorativas. Delante del primer personaje, aparece una cabeza sin tocado, con un gran ojo ovalado. La cabeza tiene una “base” delgada horizontal sobre el nivel del piso.

El corredor exterior

Entre la Estructura 1 del primer bloque y la Estructura 3 se forma un espacio alargado como un corredor abierto en el extremo inferior que conduce hacia el gran espacio exterior de todo este conjunto. Este corredor es estrecho y está completamente cubierto por una serpiente “dragón” cuya típica cabeza se ubica en la parte superior. Este personaje tiene ojo ovalado y el cuerpo ondulante vertical cubierto por ocho círculos de tamaño homogéneo.

El segundo nivel: Las estructuras 4, 5 y 6

Ocupa el segundo nivel del grupo, que está dividido en 3 recintos contiguos que como conjunto tienen la misma forma y dimensiones del tercer nivel (Estructura 7). Comparten también el muro que colinda con la Estructura 3. Los muros de las divisiones internas, así como el muro límite en la parte inferior, tienen dimensiones semejantes y están decorados con círculos en relieve de las

mismas dimensiones, uno al lado del otro, enmarcados con bandas sencillas en ambas orillas de cada muro.

La estructura 4

El primer recinto se ubica en el extremo izquierdo y es el más amplio, en su interior aparecen dos personajes muy semejantes a los de la Estructura 3. Es decir, portan una bolsa sobre el hombro que culmina en la espalda, tienen túnica sencilla, con cinturón y el tocado o gorro culmina en punta y se dobla hacia atrás, con las mismas líneas paralelas sobre la frente.

La estructura 5

El recinto central tiene forma cuadrangular y es más pequeño que el anterior. Tiene un vano central que permite acceder directamente desde la estructura 4. Dentro de este recinto el personaje central es una cabeza humana con tocado semicircular adornado con puntas radiadas en el borde exterior. Esta cabeza tiene un soporte vertical llano. Los ojos son de forma ovalada y tiene orejas en punta y lóbulo redondeado. A ambos lados de la cabeza hay concentraciones de conchas *Spondylus*, en dos hileras: tres en la superior y dos en la inferior. En el costado inferior hay dos hileras adicionales, la primera de tres y la segunda de cuatro conchas de *Spondylus.* Todas las conchas tienen las puntas hacia la derecha. Pueden ser de tres o cuatro puntas y el tamaño es relativamente homogéneo.

La estructura 6

El tercer recinto es aun de menor tamaño y tiene una forma rectangular. El único personaje al interior es una serpiente de cuerpo ondulado. En el lado izquierdo está la cabeza de una serpiente dragón. El ojo es de forma ovalada y el cuerpo describe luego dos curvas hasta culminar con la cola en una borla. El cuerpo tiene un espesor homogéneo y luce una decoración en cinco secciones que se alterna con espacios vacíos. Esta decoración está caracterizada por un tejido en la forma de red, enmarcada por doble línea a ambos lados. En la esquina superior izquierda, aparece una forma rectangular achurada con 3 líneas oblicuas paralelas que parece ser una instalación dentro del recinto.

La estructura 7

Ocupa el nivel más alto del bloque 2. Es de forma rectangular y no muestra ningún acceso. La parte superior está delimitada por la banda de relieve llano que limita este espacio con el escenario superior del vaso. En la parte inferior, el muro es el mismo del segundo nivel, decorado con triángulos continuos.

En el interior, encontramos a 4 personajes antropomorfos, entre los cuales sobresale uno con gran tocado semicircular y plumero posterior. Este personaje se ubica en la parte central, un poco hacia la izquierda. Tiene orejas en punta con lóbulo redondeado y ojos ovalados. El cuerpo está representado de frente, tiene una túnica sencilla hasta las rodillas. No presenta cinturón. Los pies están opuestos por los talones y los brazos están flexionados a los costados; el brazo derecho porta un gran cetro que culmina en un ornamento en la forma de borla. A la derecha, la mano está abierta tomando un objeto en la forma de un cuenco con un objeto circular emergiendo en el centro. Debajo de su mano una gran concha *Spondylus* ha sido representada con las puntas hacia arriba.

Al costado izquierdo, un ayudante de perfil, dirigiéndose al personaje central, le alcanza con la mano abierta otra concha *Spondylus*. Este ayudante, tiene tocado recto tubular, una gran nariz, oreja en punta y lóbulo redondeado; el cuerpo tiene una túnica sencilla y un cinturón que remata y cae hacia delante de modo oblicuo. Los pies están uno delante del otro con las rodillas un poco flexionadas en actitud de caminar. Sobre la espalda cae un adorno con borlas que llegan hasta la altura de los pies.

Al lado derecho del personaje principal una estructura cuadrada encierra a cuatro conchas de *Spondylus*, dos arriba y dos abajo, las primeras con las puntas hacia abajo y las segundas con las puntas hacia arriba. Por encima de esta estructura cuadrada, dos grandes conchas de *Spondylus* están orientadas de costado, una detrás de otra, con las puntas hacia el lado derecho.

Finalmente, dos asistentes adicionales se ubican en el extremo derecho de la estructura, ambos están de perfil mirando hacia el interior en actitud de caminar, con las rodillas ligeramente flexionadas. El primero extiende la mano hasta tocar la esquina superior de la estructura que contiene las cuatro conchas de *Spondylus*. El segundo extiende su mano hasta tocar el hombro del personaje que tiene delante. Ambos tienen grandes ojos ovalados, prominentes narices. Portan además bolsas que van sobre los hombros hacia la espalda y tienen cinturones que rematan en borlas. Finalmente, ambos tienen tocados cónicos con líneas horizontales en la base.

La procesión exterior

El espacio exterior está ocupado por 25 personajes que van en dos hileras, una superior con 12 personajes y la inferior y paralela de 13 personajes. Todos miran hacia el lado izquierdo, es decir, hacia la deidad serpiente que domina el escenario inferior. Las dos hileras son personajes que cargan un saco o bolsa sobre la espalda y está iniciada por un personaje que además sostiene una cabeza trofeo con una soga. Cada hilera será descrita de manera independiente (Fig. 94).

Fig. 94

La hilera superior

Los cuatro primeros personajes tienen tocado o gorro en punta curvado hacia atrás, todos tienen ojos ovalados y grandes narices aguileñas. Desde la base del gorro nace una "bolsa" hacia atrás que culmina con una borla. Tienen un cinturón que se proyecta hacia delante de manera oblicua y paralela a la pierna. El primero sostiene una gran cabeza trofeo que está representada de manera frontal. Esta cabeza tiene ojos redondeados y a ambos lados tiene representaciones de flecos o cabello. Una proyección desde el centro de la cabeza es sostenida por la mano del primer personaje, puede ser cabello o una soga. El segundo personaje tiene ambos brazos semiextendidos a ambos lados del cuerpo con las manos hacia arriba. La mano de adelante llega hasta la base de la nariz. El tercer y cuarto personaje tienen las manos hacia la cara a la altura de la boca, bajo la nariz. A continuación, una serpiente con tocado semicircular, representada de manera oblicua, tiene cola enroscada hacia abajo y hacia adentro. Aparentemente mira hacia la izquierda igual que todos los demás personajes. Sobre la frente del segundo y tercer personaje, aparece un ave que mira en sentido contrario hacia la derecha, aparentemente en actitud de vuelo.

El segundo grupo está integrado por ocho personajes, entre los cuales se alternan cuatro que tienen un gran tocado semicircular que remata en un enorme plumero, están acompañados por otros cuatro de menor tamaño con un tocado de forma tubular llana. Sin embargo, el último de estos es del mismo tamaño que los personajes con gran tocado semicircular. Todos ellos cargan una bolsa sobre el hombro hasta la parte final de la espalda, tienen oreja en punta y lóbulo redondeado; visten una túnica sencilla con cinturón que se proyecta hacia delante de manera oblicua. El penúltimo personaje tiene una borla al pie de la bolsa.

La hilera inferior

Esta hilera tiene un grupo de 13 personajes y está encabezada por uno que sostiene una cabeza trofeo. La única diferencia es que la cabeza es un poco más pequeña por el espacio disponible y los ojos son ovalados verticales, también tiene las dos proyecciones de cabello a ambos lados del rostro. Desde la base del gorro nace una bolsa hacia atrás que remata en una borla.

El segundo personaje, al igual que el de la primera hilera, tiene los brazos semiextendidos a ambos lados del cuerpo con las manos hacia arriba. Por la parte delantera, la mano llega hasta la altura de la nariz. Detrás de este segundo personaje, sobre el piso, aparece una cabeza con ojo grande y ovalado mirando hacia la izquierda y apoyada sobre el piso. Detrás de este segundo personaje y la cabeza aparecen dos bandas delgadas y verticales, como "varas", de la misma altura que los personajes, creando en el grupo una clara división.

Detrás de las varas la hilera continúa con un grupo de 11 personajes de las mismas características, los dos primeros tienen las manos hacia arriba a ambos lados del cuerpo, siempre la mano hacia delante toca con la base de la nariz o delante de la boca. Todos tienen el mismo gorro cónico doblado hacia atrás. De la frente nace una bolsa que remata en una borla. Esta bolsa puede llegar hasta la altura de la cintura. Entre el segundo y tercer personaje detrás de las varas, aparece una vasija de picos divergentes y asa puente sobre el piso. Delante del último y penúltimo personaje, reaparecen un par de varas más pequeñas colocadas de manera vertical, una adosada a la otra, cuyo borde interior es ligeramente irregular y dentado.

El límite inferior de esta escena externa al grupo de estructuras, es una banda ancha llana, que se ubica sobre la banda final del escenario, decorada con olas consecutivas.

LA BASE

Como ha sido mencionado, la base del vaso se relaciona íntimamente con el escenario inferior y de manera especial con el cuerpo de la serpiente, puesto que contiene dos de las 4 burbujas que emanan de su cuerpo (Fig. 95). Por lo tanto, el contexto en general de estas dos burbujas de la base, al interior y exterior de las mismas, tiene relación y dependencia con la deidad serpiente.

Fig. 95

- **Burbuja 3**

  Esta burbuja tiene dos partes, la primera es el canal que la une con el cuerpo de la serpiente, es alargada y un poco ondulante que conecta con la burbuja propiamente dicha, de forma circular uniforme (Fig. 96). En este contexto predominan con claridad 4 personajes:

Fig. 96

- Personaje 1: Una mujer, de tamaño pequeño, de pie, con representación frontal, tocado bipolar, con vincha horizontal adornada con 3 semiesferas y dos serpientes que brotan sobre la vincha hacia abajo y a ambos lados de la cabeza. Los ojos son ovalados, no tiene orejas ni orejeras. El personaje tiene los brazos extendidos a los costados y las manos abiertas. Tiene una túnica llana con cinturón y flecos.
- Personaje 2: Tiene cabeza circular, sin tocado, ojos redondos y boca recta sonriente, sin nariz. Tiene el cuerpo en posición de costado, echado sobre el vientre, tiene un cinturón de forma arqueada y un pañal, no tiene túnica. Las piernas están separadas, con los pies en la misma dirección con los dedos hacia abajo. Los brazos están uno hacia delante con la mano extendida y el otro brazo por debajo del pecho a todo lo largo del tórax. Este personaje se ubica al costado del personaje femenino. El brazo estirado hacia delante se ubica frente al acceso desde la burbuja hacia la estructura 1, que será descrita más adelante. Al costado de la cabeza y sobre la cadera tiene peces, lo que da la impresión de que estuviera en un medio acuático.
- Personaje 3: Figura humana masculina con la cabeza dentro de la burbuja. El cuerpo se encuentra dentro de canal que conecta la burbuja con el cuerpo de la deidad serpiente. Los ojos son ovalados y concéntricos. No tiene orejeras, orejeras, ni pectoral. El tocado es de forma semicircular decorado en tres niveles, el primero en la forma de un semicírculo llano, luego con siete círculos contiguos y finalmente una serie de triángulos continuos en el borde interior. Los brazos están semiflexionados hacia arriba y las manos llegan a unirse a la altura de la boca. Entre las manos y delante de la boca se proyecta una figura triangular. Estando la boca abierta, este elemento triangular brota de la boca. La base de este triángulo coincide con la cabeza de uno de los peces que decoran los espacios vacíos entre los personajes. En el espacio entre los brazos y el rostro, a ambos lados aparece la figura de un pez. El cuerpo de la figura masculina está decorado con el símbolo escalonado doble en dos niveles superpuestos. El vestido concluye con un cinturón ancho que cae con flecos delante del cuerpo. Las extremidades inferiores han sido representadas de perfil, con las piernas semiflexionadas. A los costados del torso

aparecen 3 peces, al igual que en la base de los pies y delante de las extremidades inferiores.

- Personaje 4: Personaje zoomorfo, con atributos de iguana. Tiene la cabeza dentro de la burbuja, pero el cuerpo y cola hacia fuera. La cabeza es de forma triangular, acorazonada, con ojos redondos, nariz, mentón en forma de punta y la boca en forma de "V"; a la altura de la frente hay un adorno sencillo y un tocado con flecos verticales cortos. Los brazos están semiextendidos a ambos lados de la cabeza y las manos curvadas hacia adentro con cinco dedos juntos. A ambos lados del rostro a la altura de los ojos se aprecian peces. El cuerpo hacia fuera es alargado y ligeramente ondulante, el lomo en uno de sus lados tiene borde encrestado. El interior del cuerpo tiene líneas oblicuas entre las cuales se aprecia la misma decoración encrestada. Tiene un cinturón con remates sencillos de flecos a ambos lados del cuerpo. Las ancas y las patas traseras se muestran abiertas a ambos lados, sin el detalle de los dedos. La cola es larga y encrestada en un lado, remata en una borla, con un círculo concéntrico y flecos. Debajo de una de las patas se ven dos palas, con bastón largo y la pala ligeramente cóncava. Entre las dos palas y la cola se aprecia un ave de pico largo. Al lado opuesto, se observa una vasija de doble pico con asa puente y base de pedestal, con una síntesis de la cabeza de la serpiente "dragón" a los costados del asa puente. De la misma forma, a un lado del cuerpo se observa un ave de pico largo y hacia el otro lado una forma fitomorfa pequeña cuya raíz se adosa al lado exterior de la burbuja 3. Tiene además tres ramas irregulares, de las que salen frutos pequeños. Finalmente, entre la iguana y la base de la burbuja 3, hay dos rectángulos, uno vertical y otro horizontal, uno apoyado en la esquina del otro, con diseños interiores. Ambos tiene un marco exterior llano. El primero con un relieve de rombos en la forma de red y el segundo, con tres líneas en zigzag encrestadas, que generan la forma de los escalonados dobles. Debemos señalar que este diseño es idéntico al relieve geométrico de la fase 2 de Huaca Las Balsas y es el mismo que ostenta el cuerpo de personaje 3. Entre estos rectángulos decorados y el canal de ingreso a la burbuja hay dos bastones, uno sencillo y el otro ornado con una borla en un extremo y con aparente follaje en el otro. De ambos bastones se suspende un ave, ambas colgadas de las patas.
- Personaje 5: Dentro de la burbuja, todos los espacios entre los cuatro personajes mencionados han sido rellenados con 13 peces de diferentes tamaños, pero que tienen los mismos rasgos: ojos circulares, boca torcida hacia arriba, aletas dorsales (entre 1 y 3) y aleta caudal. En ningún caso se ven aletas ventrales.
- Un aspecto final de la burbuja 3 es que la línea exterior se interrumpe a un costado del personaje 2, generándose un "vano" que comunica con el interior de la única representación arquitectónica de la base. Por esta razón, describiremos este recinto como un elemento anexo a la burbuja 3:

    - Estructura 3: Estructura de forma trapezoidal, debido a la curvatura de la base. En realidad debe ser una representación rectangular (Fig. 97). El muro está íntegramente decorado con un escalonado simple orientado de manera uniforme. En el interior del recinto se ha representado a tres plantas de maíz en forma paralela y horizontal siguiendo el eje mayor de la

Fig. 97

estructura, ocupando el espacio mayor. Estas plantas de maíz, tienen

raíces, tallo, hojas, frutos e inflorescencias realizadas de una manera muy naturalista. En el otro extremo del recinto se aprecian a dos figuras de animales iguales, uno detrás del otro con la mirada hacia fuera del recinto. Los dos personajes tienen grandes orejas y ojos ovalados, cola larga sobre la espalda, tienen un cinturón y pañal. Los dos tienen además una franja paralela a la espalda, una decorada con línea en zigzag y la otra llana. Ambos están de perfil y sostienen cada uno una pala con mango llano, la pala propiamente dicha tiene una ligera concavidad. Al exterior de la estructura, en el espacio posterior que colinda con el límite de la base, se observan 4 aves de grandes picos, una detrás de la otra, todas mirando en la misma dirección.

- Al exterior y a un costado de la estructura se aprecia un gran óvalo en cuyo interior se enrosca una serpiente ocupando todo el espacio interior (Fig. 98). En un extremo tiene la cabeza en la forma de una serpiente "dragón" con ojo ovalado y en el otro, la cola culmina en punta. A lo largo del cuerpo se aprecian tres bandas decoradas con el motivo de red, delimitada por dos líneas paralelas a ambos lados, bandas alternadas con espacios llanos, sin decoración. El borde exterior del óvalo está decorado con una línea continua en zigzag que le da un efecto resplandeciente.

Fig. 98

- Al exterior de la estructura, a un costado, se observa una escena que tiene como protagonista a un personaje humano de perfil pero con la cabeza y el torso en posición frontal (Fig. 99). Tiene la cabeza completamente circular, con ojos redondos, con líneas sobre la frente hacia atrás, que simulan cabello. La nariz es ensanchada en la base y la boca en actitud sonriente y ligeramente abierta. No se observan dientes. No tiene orejeras ni pectoral. Tiene un cinturón que cae hacia ambos lados sin borlas. Viste además, un pañete o pañal sencillo. Las piernas se encuentran ligeramente flexionadas con un pie delante del otro en la misma dirección. Los brazos están sosteniendo un bastón recto y llano que pasa sobre el pecho y debajo de la mandíbula. Uno de los extremos del bastón termina en un adorno que parece representar el techo de una estructura templo. En la parte superior, alrededor de la cabeza, se observan 5 aves, de las cuales tres, ubicadas hacia un lado de la cabeza, portan una vara sencilla sobre el hombro; hacia el lado opuesto, un ave más grande con pico de loro, está en posición vertical, cogiendo con una pata una mazorca de maíz. Las plumas de la cola son notoriamente distintas a las otras, por ser más alargadas y "sueltas". Detrás de este loro aparece un ave más pequeña cuya cola se apoya en la parte superior de la cabeza del personaje humano. En la parte baja a ambos lados del cinturón, se aprecian dos aves más con los picos hacia abajo.

Fig. 99

- Un objeto alargado fitomorfo, con una raíz muy evidente de 4 extensiones cortas y rectas, se proyecta de manera oblicua a un lado del personaje, para doblarse sobre el loro de la parte superior y rematar en un extremo más delgado con una borla, por detrás de un ave posterior al loro que come maíz. Hacia el otro lado de esta rama, se aprecia un alineamiento de cuatro aves, una detrás de otra, dirigiéndose hacia la estructura 3 en la base. La primera está sobre el árbol 3 de la burbuja 4, colindando con el borde de la base del vaso y es la única que tiene un "palo" sobre el hombro hacia atrás. Delante de este grupo se observan tres aves adicionales que colindan con el muro de fachada de la estructura 3, que también llevan un "palo" sobre el hombro

hacia atrás, en este caso, los extremos de este artefacto tienen una forma ensanchada y redondeada.

- **Burbuja 4**

Esta burbuja es de forma circular, pero no tiene canal de comunicación con el cuerpo de la serpiente (Fig. 100). De ella misma se generan 4 burbujas laterales más pequeñas. En el interior aparecen 4 personajes, tres en posición paralela al borde de la burbuja y uno en posición transversal a la misma, por esta razón vamos a considerar a los primeros en posición vertical y al último en posición horizontal, tal como se los ve.

- Personaje 1: se encuentra en posición horizontal, con la cabeza de perfil, sin tocado, con ojo ovalado concéntrico, pico corvo, sin boca. La mano se extiende hacia delante y toca la cabeza de una serpiente que penetra en la burbuja teniendo el resto del cuerpo dentro de una burbuja exterior. Esta cabeza tiene ojos redondos, nariz y una boca sencilla, recta, no tiene orejas. Esta serpiente tiene el cuerpo decorado con bandas transversales con el motivo de red, delimitada por líneas llanas en ambos lados. En la parte central del cuerpo enrollado, aparecen formas de ojos, poco definidos. Las extremidades inferiores del personaje 1 están semiflexionadas con los pies en la misma dirección.
- El personaje 2: está de perfil y mira hacia adentro de la burbuja. Aparentemente es el personaje principal, tiene un gran tocado de tipo tubular llano y porta un gran cetro con la parte superior ensanchada y la base en punta. Está de perfil y tiene el rostro con ojo ovalado, oreja en punta y lóbulo redondeado con orejera, la nariz es pronunciada y corva. El vestido es llano, tiene un cinturón que cuelga por delante sobre la pierna. Las extremidades inferiores están semiflexionadas y los pies uno detrás del otro.
- El personaje 3: está de perfil mirando hacia fuera, bien pegado hacia el borde interior de la burbuja. Tiene ojo alado, oreja en punta y lóbulo redondeado. El tocado tiene una forma sencilla, como una ola hacia delante. Tiene un vestido sencillo con cinturón arqueado. Las piernas están semiflexionadas y los pies en la

misma dirección, uno delante del otro. Una de las manos la tiene hacia atrás y coge un artefacto que tiene un asa ovalada de la que se suspende un cuerpo circular, desde nuestro punto de vista este artefacto tiene la forma de un tambor ceremonial y es semejante al que ha sido registrado en el contexto de las maquetas chimú descubiertas en Huaca de La Luna (Uceda, 2009).

- La otra mano coge el borde de la burbuja desde donde nace una nueva sub-burbuja circular que encierra a un cuerpo alargado adosado a la curva interior, en la forma de un arco de cuyos extremos continúan en direcciones opuestas, en la forma de círculos uno detrás de otro, como un rosario, que culminan en un círculo incompleto, que se asemeja a tenazas con extremos en punta y afilados. Podría representar a un crustáceo o un alacrán embrionarios, sin las patas laterales al cuerpo.
- Personaje 4: personaje idéntico al personaje 3, con algunas diferencias, especialmente en el ojo, que es claramente un ojo ovalado. La mano hacia delante coge el borde de la burbuja y delante de él, se extiende una nueva sub-burbuja que contiene tres peces representados de forma paralela pero alternando la dirección. Los tres peces tienen la boca doblada hacia arriba.
- Una sub-burbuja adicional se ubica por delante del personaje 1. En este caso también es de forma circular, abierta en su contacto con el interior de la burbuja 4. En el interior se distingue una forma zoomorfa en medialuna, que parece ser un crustáceo con cola radiada y el extremo opuesto con dos proyecciones hacia delante en la forma de "ojos" ovalados. Las patas en forma de chevrones se adosa a la base de la esfera. Desde el centro se proyecta un brazo de círculos contiguos, que rematan en una tenaza abierta dentro de la burbuja 2. Esta tenaza amenaza con coger la cabeza de uno de los peces que se encuentran dentro del interior de la burbuja. Entre los espacios libres entre cada uno de estos 4 personajes hemos registrado un grupo de 10 peces con las mismas características, especialmente con la boca doblada hacia arriba.

Contexto exterior

El borde exterior de la burbuja 4, está caracterizado por un conjunto de 3 árboles, todos de diferente forma y tamaño, adicionalmente, figuras de aves se adaptan a los espacios vacíos existentes, rellenándolo todo.

- Árbol 1: es el más grande y se ubica al frente del personaje 1 del interior de la burbuja 4. Tiene una gran raíz de 5 puntas que se adosan al borde exterior de la burbuja. Tiene un tallo corto desde el cual nacen 3 brazos notorios, dos a un lado y uno al otro, de los cuales naces ramas secundarias y apéndices como follaje que colindan con el cuerpo de un enorme sapo con cara máscara y el borde exterior de la burbuja 3, al lado de la iguana mítica. Este árbol es perpendicular al borde de la burbuja.
- Árbol 2: Es el árbol más pequeño, sale del borde exterior de la burbuja 4 coincidiendo con los pies del personaje 4 al interior de la burbuja. Este árbol tiene una raíz de tres puntas y crece de manera oblicua y ligeramente sinuosa, con un tallo grueso que culmina en una forma de borla. A ambos lados del tallo central las ramas son un tanto sinuosas con follaje poco frondoso y tal vez algunos frutos.
- Árbol 3: Es un árbol de tamaño intermedio, tiene una poderosa raíz de 4 puntas, con un tronco sinuoso, ramas y follaje desde cerca de la base del tronco. Dos de las ramas principales culminan en una borla. Una de las ramas principales se dobla notoriamente hacia un lado y se bifurca en dos partes.

- **El gran batracio**

Fig. 101

En la base del vaso, un gran batracio con cara máscara (Fig. 101), tiene otros rasgos interesantes: ojos alados, doble hilera de dientes triangulares, patas anteriores y posteriores tienen el dedo pulgar más grande y enrollado en su extremo. El cuerpo está decorado con una trama que culmina en formas de rombos en cuyo interior hay una semiesfera. Una de las manos superiores coge un bastón vertical que remata en una forma ovalada. Entre el bastón y el cuerpo del sapo hay un ave en posición vertical, cuyas patas colindan con uno de los lados del bastón. Hacia el lado opuesto, al costado de la otra pata posterior, hay otra ave igual cuyas patas con 3 garras se dirigen hacia las ramas de un árbol que brota del borde de la esfera 4, también ubicada en la base del vaso.

ELEMENTOS ICONOGRÁFICOS

Dada la complejidad iconográfica de los vasos A (VAD) y B (VBD) de Denver es necesario desarrollar una aproximación a una tipología de los iconos en general, a fin de afinar criterios respecto de su naturaleza y potencial significado en relación al contexto iconográfico. Para esto, no hemos seguido un rol jerárquico, sino hemos tratado de cubrir la totalidad de elementos, de modo que pueda facilitar la lectura y generar en el lector una mirada crítica respecto de nuestras identificaciones y definiciones. Hemos establecido primero diferencias de acuerdo con la naturaleza de los íconos y luego diferencias por su forma. Usamos las siglas CML (Copa Museo Larco) y HLB (Huaca Las Balsas). El resultado inicial es el siguiente:

Fig. 102

a) Personajes humanos
   a. Masculinos: ostentan tocados de forma circular y grandes penachos (VAD) (VBD) (CML) (HLB) (Fig. 102).
   b. Femeninos: ostentan tocados bipolares, que pueden tener penachos posteriores (VBD) (HLB).
   c. Personajes que usan un tocado mixto: bipolar y semicircular con penachos, lo que expresa un *tinkuy*.
   d. Decapitados: Cuerpos humanos sin cabeza, dentro del concepto de sacrificios humanos (VBD).
   e. Cabezas trofeo: cabezas sin tocados, con cabello suelto, pueden estar sostenidas por algún personaje o sueltas (VBD) (HLB).
   f. Bicéfalos: personajes de dos cabezas en un solo cuerpo (VAD).
   g. No precisados: formas antropomorfas poco definidas (VBD) (HLB).

b) Atuendos

   a. Tocados
      i. Vinchas: horizontales sobre la frente, a veces pueden ser parte de un tocado más complejo que incluye dos o tres niveles superiores (VAD) (VBD).
      ii. Tocado semicircular: en la forma de un casco, sin penacho (VAD) (VBD).

iii. Penachos: de naturaleza emplumada, bastante grandes (VAD) (VBD) (CML) (HLB).
iv. Coronas cilíndricas: de variado tamaño, a veces el cilindro tiene una forma ligeramente cóncava en la parte central, abriéndose de modo uniforme hacia los extremos (VAD) (VBD) (CML).
v. Formas de animales: tocados en forma de aves (HLB).

b. Orejeras: siempre de forma circular (VAD).
c. Pectorales: son de forma semicircular, tanto en seres masculinos como femeninos. En algunos casos rematan en cabezas de serpiente dragón a la altura de las orejas. En este caso, el personaje no tiene orejeras (VAD) (VBD) (CML).
d. Túnicas: aparentemente son de uso femenino, pueden ser sencillas, llanas, sin magas y en ciertos casos muy especiales, tienen bandas listadas con decoración. Parece que las túnicas cortas con cinturón son de uso masculino (VAD) (VBD) (HLB).
e. Camisas: son de uso aparentemente masculino. Generalmente tienen mangas, son generalmente llanas y en pocos casos presentan elementos decorativos, como hileras de rombos y círculos como los más comunes. Rematan en la parte baja con flecos de diversa forma (VAD) (VBD).
f. Cinturones: Generalmente, son de uso masculino. En pocos casos son utilizados por personajes claramente femeninos. Rematan en una borla en uno o sus dos extremos (VBD) (HLB).
g. Pañales: puede ser utilizado como sinónimo de "taparrabo", término que consideramos inapropiado para los seres humanos. En ciertos personajes secundarios estos pañales y los tocados en la forma de gorros en punta doblados hacia atrás, son las únicas prendas (VBD).
h. Coletas: adornos que se colocan en la parte posterior sobre la espalda que nacen desde la cabeza como prolongación del cabello o el tocado (VAD)
i. Collares: Se suspenden sobre el pecho con una cuenta central (VAD).

c) Animales

a. Serpientes: las hay de diverso tamaño y decoración. Su asociación las vincula con recintos específicos o espacios abiertos exteriores relacionados con rituales o personajes míticos (CML) (VAD). A veces, la cola remata en una borla o se presenta como una serpiente de dos cabezas (VBD).
b. Aves: son bastante frecuentes y no son fáciles de identificar. Por esta razón podemos hablar de aves marinas en las que parecieran ser de diversas especies: cormoranes, pelícanos o gaviotas (VAD) (VBD) (HLB) (CML).
   i. Aves marinas (VAD) (HLB) (CML).
   ii. Loros: se caracterizan por sus picos bastante curvados, largas plumas en la cola y alas y se relacionan con el fruto del maíz (VBD).
   iii. Aves zancudas: tienen la cabeza encrestada, cuello y patas largas, pueden ser garzas (VAD).
   iv. Aves bicéfalas: aves aparentemente marinas de dos cabezas (VAD).
c. Peces: aparentemente se han representado varias especies difíciles de discernir, predominando aquellos que presentan la boca curvada hacia arriba, que es un elemento diagnósticos de varias especies que tienen el maxilar inferior más desarrollado y sobresaliente, como el mero (VAD) (VBD) (HLB) (CML).
   i. Agua dulce: pueden ser aquellos de cuerpo serpentiforme, con aletas, caras planas y bigotes divergentes (VBD) (CML). Sin embargo, sabemos que existen algunas especies que tienen esas características y proceden del medio marino.
   ii. Mar: Es interesante observar la diferencia de peces marinos por su tamaño y complejidad, desde aquellos de tamaño pequeño y formas sencillas, hasta aquellos de mayor tamaño y complejidad (VAD) (VBD) (HLB) (CML). Pueden identificarse de modo muy visible algunas imágenes de pez raya entre las deidades (VAD) (VBD)
d. Iguana: hemos identificado una sola representación penetrando con su cabeza dentro de una de las burbujas de la deidad serpiente. Tiene el lomo aserrado y la cola culmina en una borla (VBD).

e. Escorpión: Aparece de modo reiterado en su relación con sogas que se unen a representaciones de camélidos. Luce cuerpo de escorpión con su cola característica (VAD) (VBD).
f. Batracios: seis batracios de pequeño tamaño se encuentran dentro del cuerpo de la deidad serpiente, encerrados dentro de semicírculos. Un gran sapo se encuentra fuera en torno a las burbujas 3 y 4 de la parte inferior del cuerpo de la deidad serpiente (VBD).
g. Felinos: Se reconocen por su boca con colmillos, cuerpo felínico, patas con garras y cola enroscada. Se encuentran asociados a las deidades del escenario superior y son parte del sustrato del grupo de deidades relacionadas con la producción (VAD) (VBD). Pueden adoptar la representación de una deidad luciendo un gran tocado con cuatro rostros, dos humanos y dos felinos-zorros (CML).
h. Cérvidos: Se encuentran en el escenario inferior y al exterior del cuerpo de la deidad serpiente. Uno de ellos es llevado por dos cazadores que lo llevan suspendido de un palo horizontal, éste tiene cuernos y el otro atado a la espalda de un cazador, en este caso, no tiene cuernos y pareciera estar con vida (VBD).
i. Camélidos: Se relacionan con la deidad escorpión, pero además han sido representados cogidos de una soga delante de un sacrificador con un cuchillo (VBD) (HLB).

d) Plantas: Son varias las representaciones de plantas, todas con raíz, tallo y hojas. Las ramas siempre culminan en borlas, no se aprecia con claridad la representación de frutos (VBD).

a. Maíz: en la forma de mazorcas son parte de la corona de deidades con las que se identifican. Aparecen además en la forma de plantas, relacionadas tanto con la deidad del maíz, como dentro de recintos sagrados (VBD).
b. Árboles: Los hay de varias formas y tamaños, las representaciones del follaje y los troncos son diversos (CML). Aparentemente ha sido representado el algarrobo dentro de ellas (VBD).
c. Leguminosas: Se relacionan específicamente con una deidad, estas leguminosas rodean el cuerpo lateralmente como si brotaran de él (CML). Tanto a los costados de la cabeza como a los costados de los pies. En ciertas ocasiones, plantas de maíz y de leguminosas aparecen juntas de modo reiterado (VBD).
d. Tubérculos: Se relacionan con los dioses, brotando debajo de sus pies (VBD) (CML), o cogiéndolos con las manos, incluyendo la planta completa (VAD).

e) Objetos rituales y/o mágicos

a. Cuchillos: Tienen la forma de un mango vertical y una hoja semicircular. Se relacionan con deidades (VAD), sacrificadores de camélidos o decapitadores (VBD) (HLB).
b. Tambor: Aparece una sola representación en la burbuja 4 de la deidad serpiente. Es cogido por un personaje masculino que lo sujeta con una mano, mientras que con la otra coge un círculo dentro del cual aparece un cangrejo (VBD).
c. Bastones: Son diversos y generalmente de un tamaño igual o mayor que el personaje que lo sostiene. Culminan en la parte superior con representaciones de estructuras templo o borlas (VAD) (VBD) (HLB).
d. Cerámica: Aparecen en los contextos míticos, tanto en la forma de vasijas rituales: base de pedestal, cuerpo globular, pico o picos divergentes y asa puente (VAD) (VBD). En otros casos son representaciones de tinajas de almacenaje de líquidos o cuencos pequeños (VBD) (HLB).
e. Mates: Se relacionan con escenas míticas entre los personajes protagonistas. Aunque la forma es característica de las lagenarias, es posible que sean representaciones de cerámica o metales (CML).
f. Vasos: son muy usuales como objetos que las deidades principales sostienen en una o en ambas manos. Generalmente son bastante grandes, largos con los bordes ligeramente vertidos (VAD) (VBD) (HLB).

g. Spondylus: Aparecen de modo reiterado, tanto en relación con los dioses relacionados al mar y los buzos (VAD) (HLB) (VBD) (CML), como en recintos o depósitos relacionados con algunas deidades (VBD).
h. Bolsas: Son llevadas por diversos personajes tanto de alto rango como otros de menor rango, que los llevan en grupos alineados (VBD). Son soportadas por delante del cuerpo y descansan en la espalda de los personajes (VBD). Pueden cargar conchas de *Spondylus* (CML).
i. Escudos y dardos: son parte de los objetos asociados a guerreros relacionados con escenas de caza de venados, captura de hombres y cabezas trofeos (VBD).
j. Cabezas trofeo: Se relacionan con guerreros que las sostienen con las manos o aparecen solas dentro de contextos rituales. Se representan de modo frontal, con cabellos a ambos lados del rostro (VBD) (HLB).
k. Andas: Son de formas rectangulares, con cuatro largueros que conforman su estructura. Los largueros pueden culminan en cabezas de serpiente dragón (VAD) (VBD). En el centro de las andas generalmente aparece la representación de una red. Varias representaciones muestran a las andas vacías, sin personaje que cargar (VAD) o conducen a los dioses generalmente de pie (VAD) (VBD) (CML).
l. Redes: Aparecen en varios contextos: dentro del cuerpo de la deidad serpiente son cogidas por dos personajes antropomorfos y tiene un pez representado en el centro de la red (VBD). En otros casos, las redes son circulares y tiene representaciones de aves (VBD). Las redes pueden aparecen además asociadas a las andas o hamacas (VAD) (CML), pero además en los vanos de acceso a recintos sacros (VBD). Redes pueden ser parte de los tocados (CML), bolsas de redes son llevadas por aves en las espaldas (VBD). Hay representaciones de redes en el pico grueso de algunas aves (VBD).
m. Huevos: Los hemos encontrado dentro y fuera del cuerpo de la deidad serpiente (VBD). Sin embargo, todas aparecen dentro del escenario inferior. Estas representaciones son uniformes y tienen dentro formas de vida diversa: hombres cuyo cuerpo está la mitad dentro y la mitad fuera del huevo, o serpientes. En algunos casos, los huevos tienen en su interior un fondo en la forma de red.
n. Estandartes: Aparecen en el escenario inferior al exterior de una de las burbujas de la deidad serpiente. Son de forma rectangular y están decorados con motivos geométricos (VBD).

f) Instrumentos agrícolas

a. Palas: Tienen mango largo, llano y la pala cóncava. Sn portadas por animales "trabajadores" dentro de una estructura llena de plantas de maíz (VBD).
b. Estacas: son llanas con una punta en un extremo. Son llevadas al hombro por aves trabajadoras (VBD).
c. Hachas: tiene un mango llano al que son sujetadas en uno de los extremos. Tienen la hoja semicircular. Son llevadas al hombro por hombres trabajadores alrededor de las escenas de caza de venados (VBD).

g) Embarcaciones

a. Caballitos de totora: Tienen la característica proa curvada hacia arriba y la popa de varias formas: simple, escalonada (HLB) o con doble escalonado. La proa puede tener una culminación en la forma de borla (VAD), la cabeza de la ola antropomorfa (HLB). Tiene la representación de los haces de totora y las amarras verticales equidistantes, con algunos ornamentos adicionales (VBD). Pueden tener en el centro una bolsa semicircular de red, a veces con peces o con *Spondylus* dentro (VAD). Son manejados por deidades relacionadas con el mar o el mítico *Amaru* (VBD).
b. Balsas de madera: Tienen la forma horizontal (VAD), a veces con los extremos doblados en ángulo recto (VBD) (CML), pueden tener mástil y vela (HLB). Pueden tener decoración diversa o en algunos casos, pueden estar adornadas con cabezas de serpiente dragón en sus extremos.

h) Instrumentos de pesca

a. Redes: Generalmente van sobre la embarcación de totora, en su parte central y pueden tener representaciones de peces o conchas *Spondylus* en su interior. Son representadas de una forma semicircular (VAD) (VBD) (HLB).
b. Remos: Se relacionan con personajes que usan embarcaciones, pueden ser de una pala simple o de doble pala (VBD) (HLB).

i) Arquitectura ritual

a. Cercaduras: Son estructuras que no tienen divisiones internas. Tienen un solo acceso frontal y pueden estar decoradas (VBD) (HLB).
b. Relieves o pintura mural: Se asocian tanto con cercaduras como con patios ceremoniales o recintos sagrados. La iconografía prefiere los motivos siguientes: olas, serpientes, línea quebrada continua, círculos, símbolos escalonados (VBD) (HLB) (CML).
c. Vanos de acceso: podemos decir que hemos observado dos tipos: a) vanos simples, a veces pueden tener mochetas bien marcadas (HLB) o están definidos por columnas que rematan en la cabeza de la serpiente dragón; o b) aquellos que se resaltan con grandes pórticos, con columnas circulares que soportan los techos que rematan en la parte posterior con el motivo "punta-rectángulo-punta" o "alas y cola" (HLB). En este caso, la decoración puede incluir columnas y techo. En ambos tipos, puede presentarse el motivo de una red que cubre completamente el espacio del vano (VBD).
d. Rampas: aunque las imágenes estudiadas solo muestran dos dimensiones, consideramos que es un caso común para los ingresos a las plataformas, por comparación con la arquitectura conocida para esta tradición cultural.
e. Techos: Se circunscriben a recintos del más alto rango. Estos siempre rematan en el motivo "punta-rectángulo-punta" o "alas y cola" y se apoyan en columnas cilíndricas (VBD) (HLB). En un solo caso hemos podido identificar además, aleros laterales con una inclinación de 45° aproximadamente (VBD).
f. Almacenes: Pueden ser de dos tipos, el primero en la forma de hornacinas alineadas dentro de las cuales se incluye la representación de una concha *Spondylus*; y el segundo, en la forma de una gran cercadura llena de plantas de maíz dentro de la cual aparecen algunos animales "trabajadores" (VBD).
g. Columnas u horcones: Son verticales y de tipo cilíndrico, rematan en la cabeza de una serpiente dragón con las fauces abiertas, que se acomoda a la horqueta de la madera (VBD).

j) Elementos celestes

a. Ola: representación de olas continuas en el escenario superior.
b. Astros: aparecen en la forma circular radiante (HLB) o simplemente como esferas alrededor de ciertos personajes relacionados con el escenario superior (VBD) (HLB).
c. Luna: una representación de la luna en cuarto creciente aparece con una mujer tejedora dentro (VAD).

k) Instrumentos o elementos de creación

a. "Canales" de peces y crustáceos: pueden estar llenos de peces solamente o combinar con peces y crustáceos como elementos reiterados. Pueden ser de formas rectas (CML) u ondulantes (VBD) y pueden adoptar formas simbólicas diversas, como formas escalonadas.
b. Redes: Pueden ser de formas circulares, cuadradas o rectangulares, son sujetadas generalmente por dos personajes y puede ser un tocado (CML) y pueden contener aves, peces u hombres (VBD).
c. Huevos: Formas ovoides que contienen diversas formas de vida al interior: serpientes, hombres, crustáceos (VBD) o otros animales (VAD). Pueden estar decorados con redes al interior o una sucesión de triángulos en su borde interior (VBD).

d. Burbujas: Hemos denominado así a las formas circulares, ovoides o de secciones redondeadas del borde de espacios que brotan y dependen del cuerpo de la deidad serpiente, al cual están unidas mediante un canal lleno de peces y crustáceos. Estas burbujas contienen personajes diversos relacionados con el mito de creación (VBD).

l) Gestos de creación

a. Sostener redes: dentro del cuerpo de la deidad serpiente, hombres sostienen una red cuadrada con un pez dentro. Un personaje antropomorfo dentro de un arco ovoide, lanza una soga que sostiene una red circular con una pareja de aves (VBD).
b. Lanzar sogas: La deidad marina de los buzos y de la concha de *Spondylus* usa sogas (VAD), la deidad escorpión usa sogas que sujetan camélidos (VAD) (VBD).
c. Soplar: Un personaje antropomorfo, socio de una iguana mítica, ingresa dentro de una de las burbujas que brotan del cuerpo de la deidad serpiente y sopla. Dentro de la burbuja hay dos personajes humanos y gran cantidad de peces (VBD).
d. Parir: mujeres de muy alta jerarquía mítica sentadas con las piernas abiertas que paren especialmente peces y crustáceos (CML) (VBD), se encuentran dentro de dos burbujas que brotan del cuerpo de la deidad serpiente se presentan con las piernas abiertas con los genitales cubiertos por el vestido. Peces salen o se dirigen hacia los genitales (VBD).
e. Coger lazos: Una de las burbujas inferiores que brota del cuerpo de la deidad serpiente, tiene cuatro burbujas menores dentro de las cuales se ha representado varias formas de animales: peces, crustáceos y serpientes. En dos casos, personajes que se encuentran dentro de la burbuja principal cogen las burbujas menores como si estuvieran cogiendo un lazo dentro del cual aparecen estas formas de vida (VBD).

Conclusiones preliminares

A diferencia de los relieves complejos de la fase 3 de Huaca Las Balsas y los pocos ejemplos de pintura mural en los sitios lambayeque, la iconografía del vaso B de Denver constituye un contexto iconográfico completo y bien conservado, que nos servirá para obtener nuestras primeras conclusiones. Se suman a ellas la lectura y análisis del vaso A de Denver y los relieves de Huaca Las Balsas, con fines comparativos y complementarios. Así podemos concluir en los siguientes aspectos básicos:

1. En la cosmovisión lambayecana, existen diferentes campos, territorios o escenarios míticos que contienen un discurso relacionado con deidades principales, secundarias, sus acompañantes y ayudantes.

2. En el Vaso B de Denver, estos escenarios están rodeados por una franja de agua, elemento que los separa.

3. Estos campos están organizados en tres grandes espacios:
   a. El mundo de arriba en que se relaciona directamente con los campos 1, 2, 3, 4 y 5 del vaso B de Denver que se relacionan con los dioses del mar, los dioses de la producción, la tríada totémica y la diosa madre tejedora. Este personaje, relacionado con la textilería, estaría representando a la diosa luna como se propone para el mismo personaje en el vaso A de Denver o el personaje B del relieve de la Fase 3 de Huaca Las Balsas, en este caso, sentada en flor de loto, pero con el mismo tocado bipolar de serpientes. En este escenario aparece también el personaje C de los relieves de la Fase 3 de Huaca Las Balsas, aquél que siempre está tendido, en posición horizontal, como si estuviera volando.
   Del mismo modo, los personajes ubicados al lado de los de la producción en el vaso A de Denver: el personaje de los cuchillos, el personaje asistido por dos mujeres y el personaje de los grandes vasos, deben ser incluidos.

b. El mundo de abajo, estaría representado por la gran serpiente del escenario inferior del vaso B de Denver y que tiene un paralelo en el "canal" del vaso A de Denver y aquél que surge de las partes genitales de una mujer que pare peces de la copa del Museo Larco. La deidad serpiente está separada de un escenario más profundo rodeado de agua, en el que se genera otra parte del discurso mítico en el que se generan diversas formas de vida dentro y fuera de dos burbujas adicionales que se conectan y dependen del cuerpo de la deidad serpiente.
c. Nuestro mundo, relacionado con todo el entorno exterior y alrededor de la serpiente, en donde crecen plantas de diversas especies, incluyendo árboles y actos de creación asociados con redes y aves. En este escenario se materializan conjuntos de arquitectura religiosa, con escenas rituales específicas.

4. En el conjunto están representados los tres elementos clásicos de la cosmovisión andina: las aves con el mundo celeste; los cérvidos, camélidos y felinos vinculados a la madre tierra; y las serpientes, peces de agua dulce y mar, crustáceos y batracios, con el mundo oscuro del mar, lagunas, cavernas y cavidades que ofrece la madre tierra.

5. Existen personajes que resumen estos tres poderes totémicos en una unidad, que podemos considerar como el equivalente del fabuloso *amaru* de los Incas.

6. La deidad serpiente del mundo subterráneo, tiene diversas características que la ubican en el origen de la creación y de quién depende el mundo que usa el hombre durante su existencia. Este personaje:
   a. Su rostro es el prototipo de la "cara-máscara" Lambayeque y sus orejas están representadas con cabezas de la serpiente "dragón".
   b. Tiene una sierpe menor dentro de ella con los mismos atributos: apéndices curvados como olas que se alternan a ambos lados del cuerpo, rellenos de peces. Estos apéndices, por lo tanto expresan un concepto de creación. Este personaje puede ser considerado como su doble, *huauque*, o su *alter ego*. Son dos serpientes en una, causantes de la vida, expresada especialmente en peces, batracios y hombres, sin embargo, de ella brotan todas las formas de plantas y árboles, los que albergan los nidos de las aves, otro escenario de creación como se puede ver mejor en la copa del Museo Larco.
   c. La serpiente mayor genera un "canal" de "cópula" con dos mujeres que mantiene a cada una dentro de burbujas, ellas abren las piernas en un gesto abiertamente sexual y de parto. Las burbujas de la parte inferior, tienen relación también con aspectos de creación, incluyendo una mujer en el interior. La primera, que conduce a una estructura llena de maíz recién cosechado, con animales trabajadores que portan una pala, incluye además a una iguana y un hombre, que penetran en la burbuja, generando dentro de ella numerosos peces. Fuera de la burbuja varios árboles y plantas están acompañados de aves y símbolos sagrados.
   d. En la segunda esfera de la parte inferior, cuatro personajes humanos, uno de los cuales es una mujer-ave, son parte de una escena de creación en la que crustáceos y peces en el interior de la burbuja, tienen en el exterior un escenario paralelo que integra a plantas y aves. Un gran batracio forma parte de la escena, en el que se integra un hombre con bastón ceremonial y aves trabajadoras con estacas sobre los hombros.
   e. La deidad serpiente tiene dentro de su cuerpo diversos representantes del mundo acuático: peces, crustáceos y batracios. Contiene además, figuras humanas que sostienen redes con peces, redes con capacidad creadora y un óvalo del que brotan cuerpos humanos idénticos y opuestos como gemelos.

7. Al exterior de la deidad serpiente, el escenario humano y la naturaleza del entorno tiene diversos contextos:
   a. Una escena de creación dentro de un red circular que maneja un personaje dentro de un arco semicircular. Dentro de esta red se genera una pareja de aves, que puede ser considerada como una pareja primordial.
   b. Conjuntos de arquitectura ritual relacionados con elementos sagrados: personajes huacas, conchas de *Spondylus*, serpientes, camélidos y almacenes relacionados con bienes de elite para propósitos religiosos.
   c. Captura de venados y hombres como un acto estrictamente ritual.

d. Árboles con frutos, aves y hombres.
e. Procesiones que incluyen hombres cargando cabezas trofeo o sacos de ofrendas en los exteriores de los conjuntos de estructuras sagradas.

8. El mundo superior o mundo de arriba, puede ser subdividido en tres grandes campos:
    a. El medio vinculado al mar tiene dos niveles:
        i. Un sustrato representado por una larga ola que remata en una cabeza de hombre-ave individual, que contiene a un grupo de 7 hombres-ave-ola, independientes, que tienen pies humanos que caminan, el cuerpo ondulado remata en una cabeza humana, con dos cabezas de ave que brotan de su cuello.
        ii. Un nivel superior en el que podemos identificar los siguientes elementos:
            1. Cinco navegantes con algunas diferencias:
                a. Deidad de los Spondylus: Un balsero mítico relacionado con buzos, sogas y recolección de conchas de *Spondylus*.
                b. Deidades Navegantes: Una deidad central con pies de olas marinas, brazos semiflexionados hacia arriba a ambos lados del cuerpo y tocado decorado con olas (dios del mar), está acompañado por dos personajes navegantes de menor tamaño y jerarquía, uno a cada lado; ambos dirigiéndose al personaje central y sobre una embarcación de totora cuyas proas miran hacia lados opuestos. Cada embarcación tiene una red en la forma semicircular en la parte central sobre la que los navegantes se apoyan con los pies.
                c. El *amaru* navegante: Una deidad en la forma de un cuadrúpedo con cola emplumada en la forma de un gran tocado semicircular y las fauces abiertas. Delante de esta deidad, un personaje humano lo acompaña de pie sobre la proa de la embarcación de totora. La embarcación tiene en su parte central una red en la forma de un semicírculo.
                d. El dios del mar: definido por los brazos y piernas que culminan en la forma de las olas antropomorfas, elementos que resumen su identidad. Esta deidad tiene a su lado un panel con el motivo de olas y conchas de *Spondylus*, tal como lo muestran los relieves de Huaca Las Balsas. Esta deidad se expresa como un cuerpo de agua. Esto implica que la representación de "olas" en la iconografía, no hace sino simbolizar y resumir esta deidad en su forma básica.

Es interesante el hecho de que las deidades marinas se ubiquen en el escenario superior, considerando que el mar se constituye en expresión del mundo subterráneo, como la madre de todas las aguas y expresa además el concepto de *pacarina* de origen. Esto podría ser explicado considerando que el mundo celeste era percibido como un mundo con agua, con el mítico río de la vía láctea como especial protagonista. En la iconografía se expresa un mito de origen, dentro del cual, en un mismo escenario pueden encontrarse las deidades del agua, con embarcaciones de pesca y algunas esferas aisladas que podrían representar a objetos del mundo celeste. Este es el mismo caso del mito de creación plasmado en el recinto "esquinero" de Huaca de La Luna y Huaca Cao, en el cual resulta usual observar cuerpos resplandecientes en la forma de estrellas, que comparten espacio con embarcaciones de totora, peces y redes de pesca entre muchos otros personajes.

Como sabemos, el mar ha sido reconocido como una de las deidades de mayor importancia para los pueblos de la costa peruana, dios muy respetado y temido por los pueblos de la sierra también (Buse, 1973; Tello, 1967).

Uno de los temas de mayor trascendencia, es el referido al uso de sogas en el contexto de la Deidad de los Spondylus y de los buzos. La deidad sostiene sogas de las cuales se suspenden los buzos, pero además, sostienen conchas *Spondylus* adheridas de modo alterno, a un lado y otro de la soga. Este tema es recurrente con el mismo personaje en la copa del Museo Larco, consideramos que la soga mágica era un artificio que utilizan los dioses en su rol creador. Esta escena ha sido identificada además, como un atributo de la deidad escorpión que hace el mismo gesto, que en este caso se asocia con camélidos.

b. Los personajes relacionados con la producción

Todas estas deidades están vinculadas con el orden masculino considerando que exhiben un tocado semicircular con gran penacho emplumado.

i. El ave mítica: ave con gran tocado semilunar, relacionada con las esferas celestes.

ii. El escorpión: se asocia con una soga y camélidos, por lo tanto puede ser considerado como su deidad protectora. Esta deidad se reitera en la base del Vaso A de Denver, en el que realiza el mismo gesto creador de la Deidad de los Spondylus, al arrojar sogas a ambos lados del cuerpo. En este caso, los *Spondylus* son reemplazados por camélidos con una rama con hojas en la boca. En el Vaso A, el felino, se constituye en el animal asociado.

iii. El personaje de las esferas es un tema bastante reiterado en objetos de cerámica, tumis, u ornamentos de metal: siempre sostiene una esfera en cada una de sus manos, que están relacionadas con el sol y la luna, constituyéndose en su hacedor capaz de controlar los movimientos de ambas esferas celestes. En el vaso B de Denver lo acompañan cabezas humanas y un animal mitológico en la forma de un felino con cola enroscada. Este felino se relaciona con la lluvia celeste si es que asumimos el mito de *Qoa* (Kauffmann, 1989). El personaje puede hacer referencia además a la metáfora de balanza y equilibrio, que podría entrar en crisis si uno de las partes tiene mayor peso. Podría significar tiempo de abundancia de agua o de sequía, escasez, pero al mismo tiempo, de este modo se simboliza el cambio de la estación seca a la estación húmeda.

   Por lo tanto, el personaje podría estar relacionado con el día y la noche, el cambio de estaciones; la estación seca y la estación húmeda y con los periodos de cambio climático: lluvias torrenciales o sequías. Puede ser un personaje del mundo de arriba, que afecta al mundo terrenal, considerando las cuatro direcciones o los cuatro vientos. En la famosa tumba moche de Sipán, el personaje tenía un “lingote” de plata en la mano izquierda y otro de oro en la mano derecha. Ambos tenían forma circular plano convexa, como un pan, es decir como semiesferas. El gesto de sostener semiesferas de materiales “opuestos”, tiene así, un ancestro por lo menos tan antiguo como la sociedad moche, en territorios costeños y norteños.

iv. El personaje del maíz fue muy importante por el rol de esta gramínea como base de la producción agrícola. El tocado del personaje está lleno de mazorcas llenas del grano maduro. Tiene dos ayudantes gemelos enfrente de tallos del maíz, con flor y frutos. Por lo tanto, la deidad se relaciona con la producción del grano. En su entorno inmediato hay varias esferas, que podrían representar el entorno celeste del personaje.

v. El personaje de las leguminosas y tubérculos, se identifica por la forma como estos productos específicos brotan de su cuerpo y se ubican a ambos lados de su cabeza. Los tubérculos brotan por debajo de sus pies. Uno de los rasgos que lo sacralizan son sus brazos y piernas que culminan en cabezas de serpientes denotando con ello su ancestro mítico. En conjunto pueden simbolizar a los frutos en general, aquellos bajo tierra y aquellos que se reproducen sobre la superficie. Este personaje se reitera en la copa del Museo Larco, que en este caso está sobre una litera. En el Vaso A de Denver, aparece una deidad con plantas que sostiene de ambas manos, llenas de tubérculos, aparentemente de yuca. En los tres casos mencionados, las formas de los tubérculos son diferentes. Siendo un personaje con los mismo rasgos, podría adscribirse a los tubérculos y leguminosas de modo general, aunque es posible que cada especie de tubérculo tuviera una deidad propia.

vi. El personaje del maíz se reitera en el mismo conjunto del vaso B de Denver, esta vez sobre sobre su litera cuyos largueros culminan en cabezas de serpientes. En este caso, podría tratarse del maíz que se guarda o almacena para convertirlo en diversos productos. De manera tradicional, se consume fresco o seco, Cada caso se relaciona con diferentes contextos, no solamente desde el punto de vista tecnológico para su preparación, almacenamiento, sino por sus relaciones con el calendario agrícola.

vii. El personaje de los grandes vasos y el personaje asistido por dos mujeres, aparece en el mismo contexto de los que sostienen los tubérculos. La primera imagen parece ser muy difundida y la segunda no solamente lo es en el repertorio lambayecano, sino que tendría antecedentes más cercanos en la iconografía moche, en la que es frecuente que una deidad sea acompañada generalmente por dos mujeres con rasgos ornitomorfos o a veces interviene una iguana (Golte, 2009, fig. 13.8).

viii. El personaje de los cuchillos, aparece en el mismo contexto de los dioses de la producción en el vaso A de Denver. Debe estar relacionada con la decapitación de cabezas humanas, tema que se reitera en la iconografía de la costa norte, por lo menos desde la época moche. El contexto arqueológico más concluyente de esta tradición sacrificial lambayecana se encuentra en el Templo de la Piedra Sagrada de Túcume, en donde más de un centenar de individuos fueron sacrificados, incluyendo la decapitación. Sin embargo, estos rituales pueden estar más relacionados con eventos de crisis climática o de otro tipo, como la presencia de los conquistadores españoles en el caso de Túcume, momento en que se produce además un evento El Niño de baja magnitud (Narváez, 1995; 2011). Esta deidad puede haber sido representada además en la pintura funeraria de Huaca Las Ventanas, en la que el personaje aparece en un medio marino, flanqueado por el sol y la luna (Shimada, 1995)

ix. El penacho sagrado: Una pareja de gemelos parecen sostener un gran penacho acompañados por una cabeza humana con tocado, que parece surgir desde la superficie. Este elemento debe corresponder a un objeto sacro, expresión de poder, atendido o sostenido por dos personajes de menor jerarquía. En una imagen parecida, dos gemelos, uno de ellos representado de cabeza, tienen como fondo un enorme tocado emplumado, muy parecido al del vaso B de Denver (Kauffmann Doig, 1989:289).

x. El personaje de las esferas: Al costado una figura humana parece surgir de la superficie ya que solo se ha representado el torso. En las manos abiertas que se colocan a los costados del cuerpo, sostiene esferas que no sobresalen al nivel de los dedos.

xi. El felino: Finalmente, el escenario incluye a un animal mítico con tocado semicircular, cuya cola remata en la ola antropomorfa, con tocado semicircular.

En el vaso B de Denver, el sustrato de este conjunto de personajes vinculados a la producción y los astros, tiene cinco campos contiguos, los dos primeros con aves en torno a un círculo y los otros tres con animales que reúnen características de felinos y serpientes, para rematar en el campo final de la secuencia en la que aparece un animal fantástico con atributos de ave, felino y serpiente. Las divisiones son columnas que rematan en una cabeza de serpiente dragón con las fauces abiertas y que parecen estar relacionadas con la forma característica del horcón tradicional, como elemento básico de la arquitectura en las civilizaciones costeras.

Comentario sobre el artículo de Mackey y Pillsbury sobre el vaso B de Denver.

Al haber concluido con la versión del primer manuscrito de este libro, llegó a nuestras manos, la reciente propuesta de Mackey y Pillsbury (2013), respecto de la iconografía del vaso B de Denver. Este interesante trabajo plantea una explicación en torno a los conceptos de ritual y cosmología, con la cual estamos de acuerdo de modo general, pero disentimos en varios aspectos.

Un punto de partida es el estar de acuerdo en cuanto a la filiación cultural del objeto como del estilo lambayeque y de su extraordinario potencial para entender temas tan complejos como la religiosidad y cosmogonía de esta parte de la costa norte. Se sostiene que: *"The Denver beaker is perhaps in part a cosmological map, depicting a realm of divinities at the top and a watery substratum at the bottom, which together frame an abundant terrestrial region"*. Concordamos además con aspectos genéricos que saltan a la vista y han sido motivo de este capítulo: un campo específico de personajes vinculados al mar; el campo específico que hemos llamado de los dioses de la producción, o como ellas llaman *"Supernaturals Associated with the Land"*; y el gran escenario inferior. Sin embargo, disentimos en la interpretación formal y conceptual en varios aspectos, como los siguientes:

a) Se ha intentado con poco éxito, buscar una secuencia en la narrativa de las imágenes, lo que a todas luces resulta una tarea sumamente complicada, razón por la cual hemos preferido mantenernos en el nivel de la descripción formal de tan compleja iconografía. Así, inician la discusión en base a temas específicos: La Sección A de su análisis, es caracterizada como *"Procession y Presentation",* incluyendo de manera forzada al personaje femenino que corresponde al campo 5 de nuestro análisis, un campo perfectamente definido e "independiente" dentro del contexto iconográfico. Desde nuestro punto de vista, es evidente que el artista quiso delimitar este personaje, aislándolo en un campo específico. Las autoras consideran que debido a que la banda de olas que divide al campo superior del inferior no continúa en esta sección, refuerza la idea de que el personaje de nuestro campo 5 se puede integrar con el contexto inferior. Si esto fuera así, las autoras no deberían entonces, hacer diferencias entre los personajes del mar y los personajes celestes, pues están separados lateralmente por una línea ondulada y llana como la que independiza al personaje de nuestro campo 5. De este modo, consideramos que los conceptos alrededor de la "Sección A" resultan forzados y arbitrarios. Es posible que el hilo conductor sean finalmente las conchas de *Spondylus* que aparecen en estos dos espacios, sin embargo, el *Spondylus* es una representación bastante más generalizada. Metodológicamente, es mucho más seguro trabajar en base a los campos claramente diferenciados que muestra el vaso, antes de integrar a secciones de un campo con otro campo distinto.

   Respecto de este personaje, concordamos se trata de un ser sobrenatural, pues, como hemos explicado, tiene atributos que la relaciona genéticamente con su ancestro mítico: manos y pies de serpiente, complementados con las que brotan de su cabeza, que por su naturaleza mítica, no necesariamente deben ser explicadas como un ornamento. Un detalle adicional: en el dibujo que presentan las investigadoras, este personaje ha sido aislado del corredor que forman los horcones serpiente, conducente al espacio lleno de conchas de *Spondylus* hacia la derecha. No se hace referencia tampoco al simbolismo del diseño de red que aparece de modo reiterado en los vanos de las representaciones arquitectónicas y que hemos discutido en una parte del capítulo final de este libro.
b) Consideramos notoria la discrepancia respecto de la identificación de la gran serpiente del escenario inferior, pues ha sido considerada por las investigadoras como un *"water channel"* o canal de agua. Como hemos explicado, la serpiente mayor no solo contiene a la serpiente pequeña y comparte la misma cabeza, sino que repite metafóricamente las volutas de esta primera, produciendo de modo alterno las "burbujas" generadoras de vida.

   Un error muy claro en el dibujo del trabajo que comentamos está en la banda de olas que delimita la base del vaso, pues es claro que es una banda discontinua en **dos** partes, permitiendo así el "flujo" del cuerpo de la gran serpiente hacia las "burbujas" que se encuentran en la base del vaso. En el dibujo que comentamos sólo parece un espacio discontinuo en la línea de olas, en el punto de contacto del cuerpo de la serpiente con la base, faltando el otro espacio que en nuestra versión es muy evidente. En ambos casos, estos espacios están rellenados con un pez. Así se podría resolver el problema de conexión del cuerpo del vaso con la iconografía de la base, pues como ellas refieren, ésta ha sido soldada en tiempos modernos al cuerpo del vaso.

De otro lado, no estamos de acuerdo con la interpretación que ellas hacen de los personajes femeninos ubicados al interior de las burbujas 1 y 2, pues consideran que se trata de representaciones de personajes muertos. Por el contrario, desde nuestro punto de vista, son expresión de mujeres vitales. Ellas muestran una relación entre sus partes genitales y peces, pero además, la actitud ritual de portar vasos en ambas manos. Así, el conocido argumento del rol de los difuntos como generadores de vida, que se expresa en los árboles que emanan de las burbujas 1 y 2 resulta también muy forzado. Lo es, considerando que las plantas que brotan de las "burbujas" ubicadas en la base del vaso no están relacionadas con personajes "muertos", sino exhibiendo diversas acciones vitales. De otro lado, no hay evidencias de enterramientos de mujeres en tal posición en la arqueología moche o lambayeque.

c) No hay referencia en el análisis de Mackey y Pillsbury al campo 4, que "subyace" al campo 2, que aparece de modo "independiente". Este campo, con su secuencia en secciones separadas por "horcones serpiente", muestra una secuencia lógica de órdenes totémicos muy evidentes: aves (2 secciones), felino (1 sección), serpiente (1 sección), para finalmente, generar una sección adicional en la que aparece un ser fantástico: ave-felino-serpiente, que resume los tres órdenes anteriores. La relación formal de este campo totémico con los dioses de la producción hacia arriba y una banda de olas hacia abajo hace referencia gráfica a una "estratigrafía mítica" que conlleva a la discusión del "tiempo mítico" como expresión de una secuencia, una dinámica cosmogónica que obviamente requiere de mayores estudios, más allá del presente trabajo.

d) Algunos personajes específicos y detalles de la iconografía no han sido bien percibidos, por lo tanto hay discrepancias con el dibujo y contribuyen al mayor o menor grado de comprensión iconográfica.

    a. El personaje con *"triangular head"*, o *"triangular element above the head"*, "cabeza triangular" o "elemento triangular sobre la cabeza", ubicado al lado derecho del árbol que emana de la superficie de la burbuja 1, es uno de los casos. Como hemos explicado, nuestra interpretación es distinta, creemos se trata más bien de un personaje con los brazos sobre la cabeza, en una actitud seguramente ritual, que coincide con personajes semejantes en el recinto esquinero de Huaca de la Luna, en donde no solo tienen los brazos sobre la cabeza, sino que portan un objeto ovalado.
    b. Creo que es muy forzado identificar a las plantas pequeñas que brotan de la superficie del cuerpo de la gran serpiente o de las cuatro burbujas que se conectan con su cuerpo, como plantas de algodón, pues no hay ningún argumento válido al respecto. Creemos, por nuestra parte, que deben ser diversas especies imposible de caracterizar.
    c. El primer árbol que brota de la burbuja 1, las autoras lo han representado con motivos foliares en su base, bajo los pies del personaje humano dentro del tronco. En realidad, nuestro dibujo difiere, pues se trata más bien de las típicas raíces que muestran todas las representaciones fitomorfas, en el mismo objeto.
    d. En la sección B de Mackey y Pillsbury, sobre la primera burbuja, se observa una escena que incluye un guerrero en la parte superior, con una cabeza trofeo y un escudo con dardos. Debajo de él, los trazos son completamente informes, imposibles de identificar. Nosotros hemos reconocido y dibujado un ave con el pico alargado y en posición horizontal, que forma parte del mensaje iconográfico en esta sección. Aves en contextos de entierros, sacrificios de animales o difuntos son comunes en las tradiciones iconográficas costeñas y norteñas.

CAPÍTULO 4

LA COPA DEL MUSEO LARCO

En la colección del Museo Larco de Lima, localizamos una copa de plata de tradición lambayeque, que guarda varias similitudes respecto de los personajes descritos, tanto en Huaca Las Balsas, como en los vasos A y B de Denver (Fig. 103). Este objeto no tiene una procedencia conocida, sin embargo, la técnica, iconografía y temática, constituyen una de las expresiones más logradas y complejas de la iconografía Lambayeque. De acuerdo con la ficha del museo Larco, el objeto ingresa a la colección del museo en el año 2001 y tiene como código de inventario el número ML 100755. El objeto es considerado en el catálogo publicado como una "copa Chimú".

Esta copa tiene una boca amplia de 25 cm de diámetro y una altura de 14 cm desde la base. El recipiente tiene la forma de un cuenco con base de pedestal corta, en la forma de un cono truncado de lados ligeramente cóncavos. La decoración fue lograda mediante la técnica del repujado sobre una lámina de plata, cuyos extremos fueron unidos mediante soldadura. Este cuenco fue soldado a la base de pedestal generando la forma de una copa de boca amplia. El objeto muestra decoración solamente en la cara exterior, incluyendo la base de la vasija. El arte desplegado demuestra una especial maestría y destreza para el repujado, las técnicas de soldado y el acabado de un objeto de alto contenido religioso.

En general, el contexto iconográfico muestra un conjunto de seis campos que cubren todo el cuerpo exterior de la copa (Fig. 104). Ninguno de los cuales sobresale por sus dimensiones respecto de los demás, todos ocupan relativamente la misma área. Adicionalmente, una banda recta y ancha que brota de la parte genital de uno de los personajes dentro de uno de estos campos, se prolonga bifurcada a lo largo de la base de cada uno de los 6 campos ya mencionados en forma de una U, para luego proyectarse en los extremos hacia el borde mismo de la vasija. Al final se logra, la forma de una forma de "U", con una prolongación vertida en sus extremos. Este contexto iconográfico se complementa con un espacio rectangular que rodea la base de pedestal, que se constituye en un campo iconográfico adicional. Por su íntima relación, la banda en forma de "U", será descrita de modo conjunto con el personaje del cual emana. Por razones metodológicas, cuando sea pertinente la relación, complementaremos la descripción, haciendo referencia a los personajes de Huaca Las Balsas y los vasos de Denver.

Fig. 103

El borde exterior de la copa tiene una banda llana, debajo de la cual aparece el marco superior de los 6 campos ya mencionados, decorado con una secuencia de símbolos escalonados continuos y contiguos, que generan el efecto de símbolos escalonados ascendentes y descendentes, en parejas.

Fig. 104

LOS PERSONAJES DE LA COPA DEL MUSEO LARCO

A. El personaje que pare peces y crustáceos

Este personaje se encuentra dentro de un campo rectangular, pudiendo definirse como una estructura cuyos muros están decorados con el símbolo escalonado (Fig. 105). Esta estructura rectangular, tiene un acceso o vano por donde sale un canal o banda en forma de "U" que brota del área genital del personaje que alberga este campo. Este canal está lleno de peces y crustáceos y seres humanos que portan redes. Este canal tiene además, bordes llanos que lo delimitan. En el interior, el personaje es mostrado de manera frontal, sentado con las piernas abiertas, los pies culminan en representaciones de serpiente dragón y las manos semiextendidas a los costados culminan en un círculo del cual brotan 4 apéndices en forma helicoidal, como si fueran los dedos. Este personaje tiene además un tocado horizontal en la forma de una red con los soportes laterales verticales que rematan en cabezas de serpiente dragón. Estos soportes, al adecuarse al tocado se han doblado, generando una concavidad notoria en el centro, dentro de la cual se observa una representación antropomorfa pequeña, sin tocado, con gran nariz-pico. El personaje está representado de pie y extiende las manos hacia el soporte. Estos dos personajes aparecen de modo reiterado cogiendo una red cuadrangular o rectangular dentro del cuerpo de la deidad serpiente del vaso B de Denver, o también en el relieve complejo del recinto esquinero de Huaca de La Luna. Podemos decir que estos personajes parecen coger la red que la deidad ostenta como tocado.

El personaje central tiene además un rostro con ojos ovalados concéntricos y un pectoral que culmina en ambos extremos en cabezas de la serpiente dragón con ojos redondos. A ambos lados del rostro se extiende un manojo de cabellos que culminan sobre la cabeza de las serpientes dragón del pectoral.

Desde la parte genital del personaje, se genera un "canal" que se proyecta de manera recta fuera del recinto, como si se tratase de un vano de acceso. Este canal luego se bifurca en direcciones opuestas y en ángulo recto, para luego generar una nueva esquina formando una figura en "U". En los extremos de esta "U", el canal se bifurca de manera opuesta en un ángulo de 45°, hacia arriba, hasta culminar en la banda con motivos escalonados bajo el borde de la copa. En general, este canal está poblado de motivos diversos entre los que predominan las figuras de peces que se alternan con crustáceos. Para una mejor descripción del contenido, dividiremos en canal en forma

de “U”, considerando las siguientes secciones: a) conducto inicial; b) base derecha; c) base izquierda; d) Lateral derecho; e) lateral izquierdo; f) diagonal derecha; g) diagonal izquierda.

a) El canal inicial es el de más corto desarrollo, incluye dos hileras horizontales de ocho peces, cinco en la primera hilera bajo las partes genitales y luego tres en el conducto inicial propiamente dicho. Los peces van alineados en dos direcciones: En la primera hilera solo el del centro mira al exterior, los otros miran hacia los genitales. En la segunda hilera: el primero se dirige al interior y los otros dos laterales al exterior. Al final de este conducto inicial, un crustáceo que sale de este canal, está flanqueado por cuatro esferas en la forma de una cruz al lado derecho y cinco esferas aglutinadas al lado izquierdo. Al costado del ángulo recto que forman las tenazas, se observan esferas simples. Finalmente, en frente de la langosta se aprecia un pez que se dirige hacia el lado izquierdo.

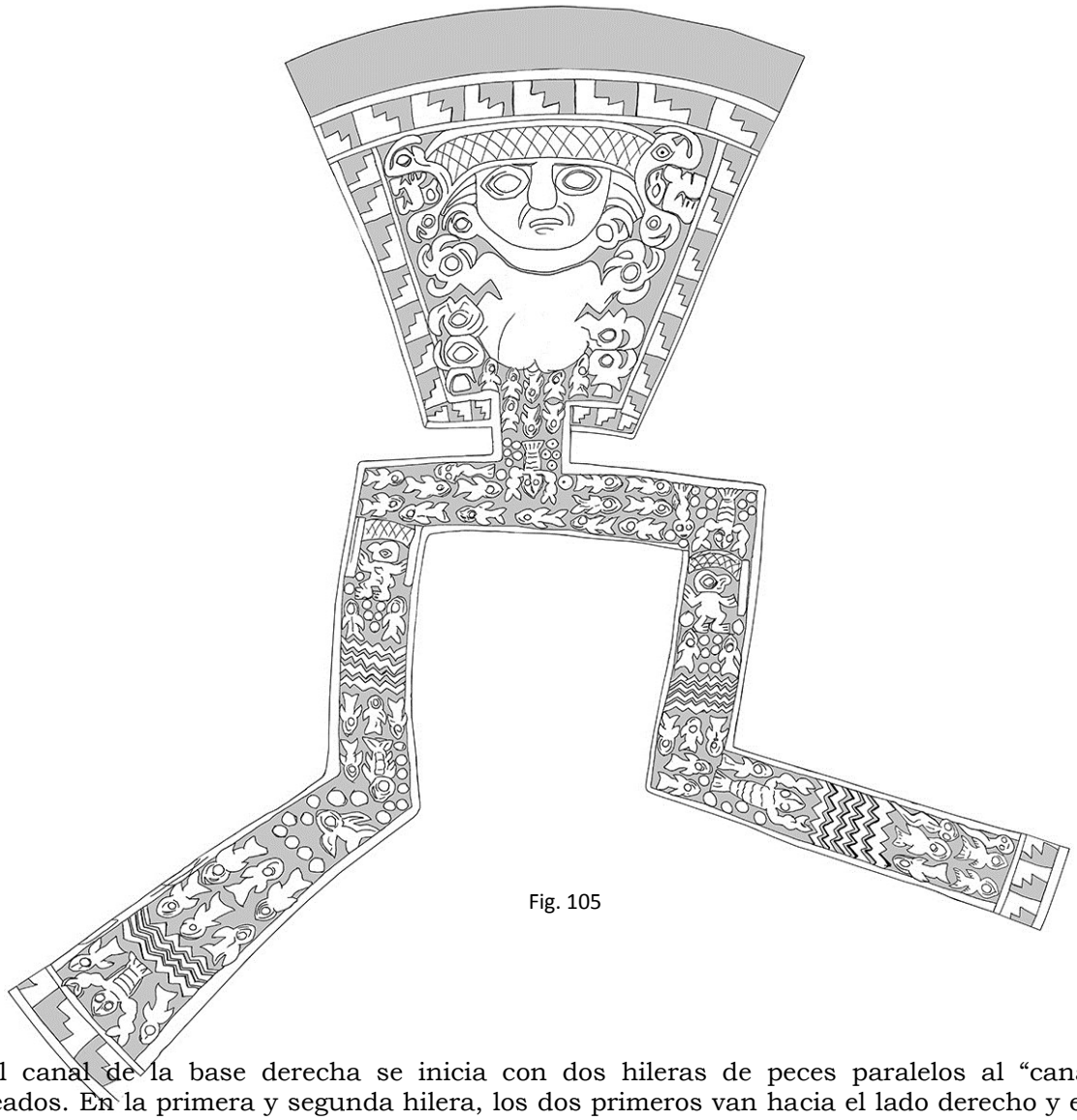


Fig. 105

b) El canal de la base derecha se inicia con dos hileras de peces paralelos al “canal”, bien alineados. En la primera y segunda hilera, los dos primeros van hacia el lado derecho y el tercero al lado izquierdo. A continuación, aparece un pez en posición transversal, alargado, con la cabeza en planta y ojos redondeados. Tiene una sola aleta dorsal y una gran aleta caudal. Delante de su cabeza aparecen dos esferas simples. Al costado aparece nuevamente la figura de una langosta paralela al pez anterior, con las tenazas apuntando hacia el brazo lateral derecho del “canal”. A ambos lados del abdomen hasta la cola aparecen, al igual que en la primera langosta, cuatro esferas en la forma de una cruz en el lado derecho y cinco esferas sencillas aglutinadas en el lado izquierdo.

c) En la base izquierda se observan dos hileras de tres peces cada una, paralelos al eje del canal. Los seis peces tienen la misma forma: cuerpo alargado aleta caudal que se bifurca en dos puntas, una aleta dorsal y una aleta ventral. En la primera hilera, los tres peces se dirigen en la misma

dirección: hacia la derecha, en la hilera inferior, uno se dirige a la derecha y los otros dos a la derecha. Entre la primera hilera y el borde del canal, se aprecia un pez de cabeza grande, cuerpo ondulante y sólo con aleta caudal. La cabeza está representada en planta y parece tener dos pequeñas orejas cortas a ambos lados de la cabeza.

d) El canal lateral derecho se inicia con un personaje representado de perfil, mirando a la derecha, sin tocado, sin cuello, con una gran nariz aguileña y ojo ovalado. Los brazos están semiextendidos a los costados y las manos cogen dos soportes verticales entre los cuales se aprecia una red arqueada, sobre la cabeza del personaje. Las rodillas están semiflexionadas, con un pie delante del otro, en actitud de caminar. Al costado de ambos pies se aprecia una esfera sencilla. De manera subsecuente, bajo los pies aparecen seis esferas sencillas, en tres hileras de dos cada una. A los costados de las esferas, se aprecia un pez con una aleta dorsal, una aleta ventral y una aleta caudal con extremos divergentes. Enseguida, se ha representado una secuencia paralela y adosada de cuatro líneas en zigzag en relieve. Más adelante, se ve una hilera de tres peces iguales a los anteriores; el del centro mirando a las líneas en zigzag, y los otros dos laterales, miran en sentido contrario. Finalmente, esta sección culmina con dos peces iguales a los anteriores, que se dirigen hacia la diagonal derecha, tramo final del canal.

e) El canal lateral izquierdo es muy semejante al derecho, las diferencias son las siguientes, el personaje que porta la red está mirando en sentido opuesto y en el extremo final de esta parte del canal, se aprecia un pez diferente: es más grande que los demás, tiene una cabeza redondeada, con la boca doblada hacia arriba, tiene una gran aleta dorsal y una adicional más pequeña, asimismo tiene un par de aletas ventrales y una gran aleta caudal. En el centro del cuerpo aparece una banda con tres semiesferas continuas. Al costado derecho, este pez está acompañado por un grupo de 6 semiesferas alineadas con el borde del "canal", incluyendo una adicional sobre la nariz del pez.

f) El canal diagonal derecho se inicia con un crustáceo igual a los anteriores, acompañada con un pez al lado izquierdo y cuatro semiesferas dispuestas en forma de cruz. Por delante de las dos tenazas reaparece el diseño en relieve de 5 líneas en zigzag, delante de las cuales, se ve en una primera hilera, una serpiente y dos peces al costado, uno mirando hacia el borde de la copa y otro en sentido contrario. La hilera final, tiene a los mismos personajes, con la diferencia que los dos peces miran hacia el borde de la copa. Las serpientes tienen una cabeza relativamente grande, con los ojos redondos y la boca definida por una pequeña incisión. Las definimos como serpientes considerando que su cuerpo ondulante culmina en una punta y no se les aprecia ni orejas ni aletas. En el diseño general, esta proyección diagonal, sirve como una banda que separa al personaje B, que llamaremos la Deidad Felino y el personaje C, que llamaremos la Deidad de los Spondylus.

g) El brazo diagonal izquierdo se inicia con un pez en sentido transversal al canal, rodeado de un conjunto de nueve semiesferas sencillas. El pez tiene una aleta a ambos lados del cuerpo y una aleta caudal con sus extremos divergentes. Por delante se aprecian dos hileras de tres peces cada una, todos de la misma forma. En la primera hilera, los dos laterales se dirigen hacia el borde de la copa y el del centro va en sentido contrario. En la segunda hilera, dos juntos se dirigen hacia el borde de la copa y el otro en sentido contrario. La secuencia continua con cuatro hileras superpuestas de líneas zigzag en relieve, sobre las cuales se aprecia un crustáceo que se dirige hacia el borde, flanqueada por dos peces que van en la misma dirección.

B. Personaje de las leguminosas y tubérculos

Este personaje está delimitado por la estructura de los símbolos escalonados del personaje A (la diosa madre de peces y crustáceos), por un lado y por el otro por una banda vertical con el mismo motivo. Esta deidad también está delimitada por los símbolos escalonados bajo el borde de la copa. Sin embargo, a diferencia de la estructura del Personaje A, la parte inferior no tiene un elemento de cierre, ya que limita con una sección lateral del canal que brota de la parte genital de la diosa (Fig. 106).

El personaje está representado de manera frontal, de pie, con los brazos semiflexionados colocados al costado del cuerpo. Tanto los pies como las manos culminan en la cabeza de serpientes dragón doble. El rostro muestra ojos en forma de coma, no tiene orejas ni orejeras. Una

especie de pectoral que remata en sus entremos en cabezas de serpiente dragón, pasa por debajo del mentón y hace que las cabezas de serpientes se ubiquen a la altura de las orejas. El tocado muestra tres secciones: la primera tiene una estructura rectangular llana, horizontal sobre la frente, sobre la cual se expande un penacho en forma divergente decorado con una serie de 9 semiesferas alineadas, todas de las mismas dimensiones. Finalmente, el tocado concluye con un penacho mucho más grande, paralelo al anterior, decorado con líneas radiales a la forma, que semejan plumas. Desde la cabeza de las serpientes dragón que reemplazan sus manos, brotan diversas formas fitomorfas, en la forma de tallos sinuosos, hojas y frutos en vainas, como leguminosas. Al mismo tiempo, por debajo de la cabeza se aprecian otras formas adicionales redondeadas, como grandes frutos y otros más pequeños, curvados como si se tratara de frutos de maní o pallares. De uno de los tallos, brota finalmente una extensión final sinuosa que remata en un círculo concéntrico sobre el cual se aprecian dos niveles sucesivos de líneas divergentes, como si se tratara de flecos o plumas. Estos atributos se reproducen de manera idéntica a ambos lados.

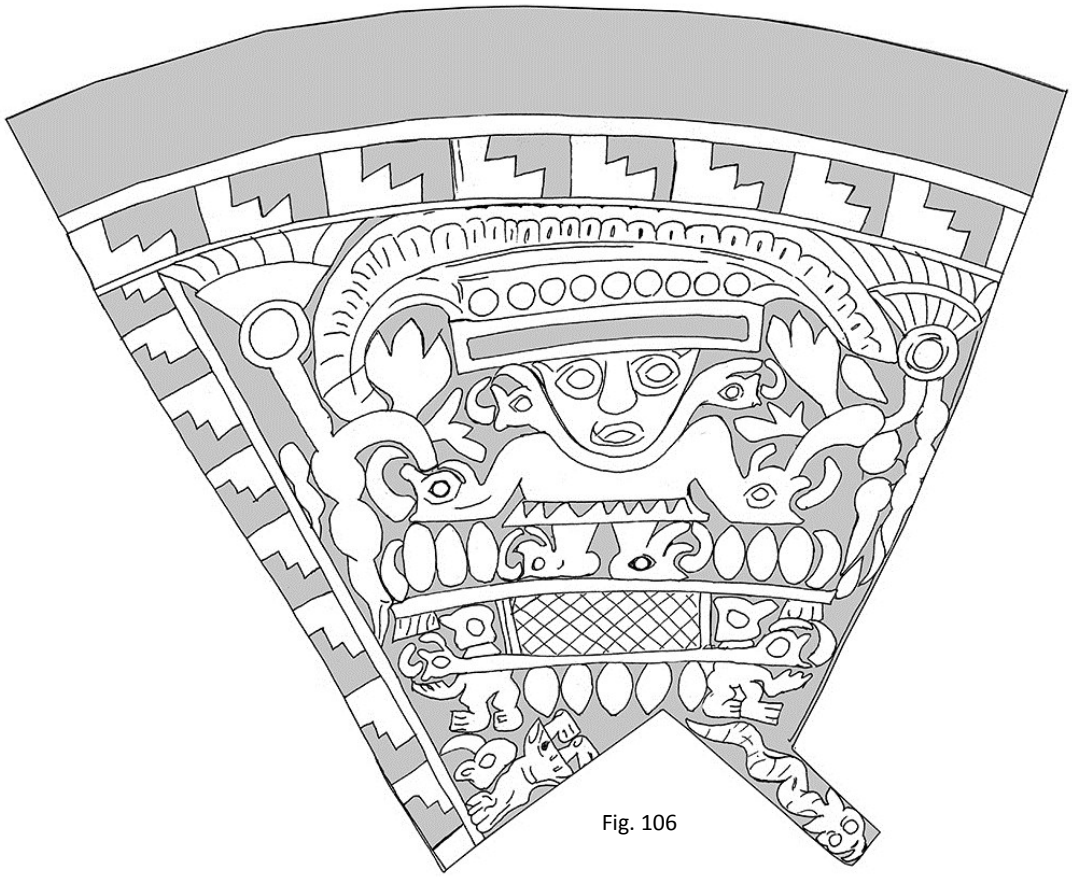


Fig. 106

El personaje se encuentra de pie sobre un anda rectangular, en cuyo centro aparece una malla o red, sin embargo, solamente una de los largueros de la estructura tiene remates con cabezas de serpiente dragón. La otra, en la parte superior, remata en un conjunto de flecos, que también pueden ser plumas colocadas de modo vertical al soporte. En este larguero se aprecian a los cargadores, sin tocado, mirando ambos en direcciones opuestas y con los pies uno delante del otro en actitud de caminar. Adosadas a esta estructura, bajo la red, se han representado cinco grandes objetos redondeados que terminan en punta, todos de las mismas dimensiones, uno al lado del otro. En este contexto, semejan un grupo de frutos o tubérculos. Finalmente, por debajo de los pies de ambos cargadores, se aprecia en un caso a una serpiente orientada en la misma dirección del cargador. Esta serpiente tiene cuerpo ondulante y una gran cabeza vista en planta, con dos orejas en punta, ojos redondos y la lengua curvada hacia un lado. Su cuerpo muestra tenues líneas de una trama en forma de red. En el otro caso, el contexto culmina con un personaje antropomorfo, con una gran nariz en la forma de pico de ave y cabeza redondeada. El personaje está en posición horizontal, tiene cola de ave que semeja un faldellín, pies humanos y una proyección en la forma de cuerno que sale desde la frente hacia delante y termina en punta. La mano se proyecta hacia delante.

C. La procesión de las aves 1

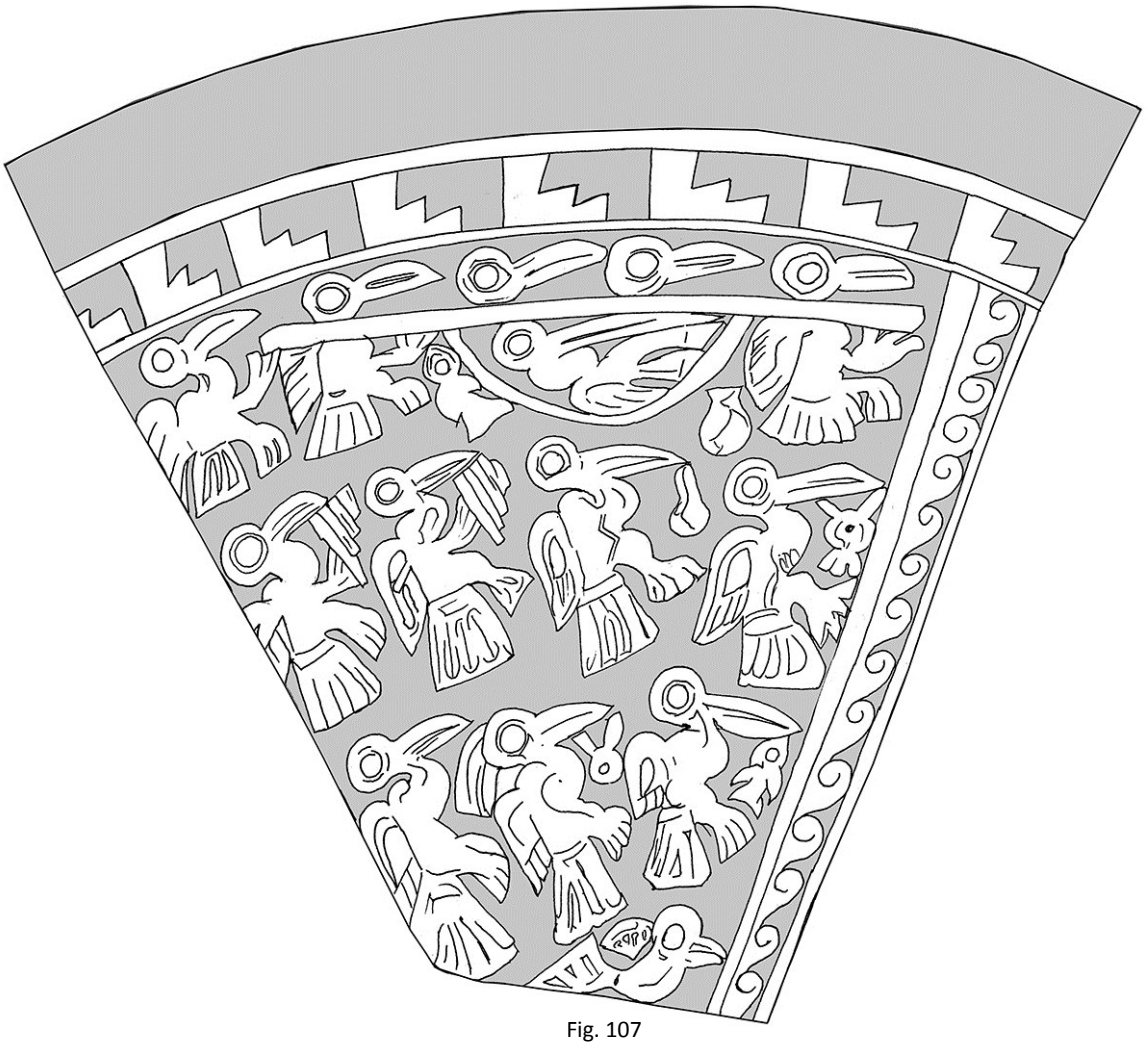


Fig. 107

Este es un grupo procesional de aves que miran en la misma dirección y están agrupadas en cuatro niveles horizontales que describiremos de modo independiente, de arriba hacia abajo (Fig. 107). En el primer nivel hay un grupo de 6 aves: cuatro que cargan una hamaca dentro de la cual hay a un ave con la cabeza hacia arriba y el ala en la parte más profunda de la hamaca y no se asocia con ningún objeto en particular. De las cuatro aves, las dos que cogen los extremos del soporte de la hamaca, están representadas completas, en posición vertical, caminando, con las patas hacia delante. Las otras dos han sido representadas solo con cabezas que emergen de la parte central, sobre la hamaca. Por detrás de la primera ave cargadora, se aprecia una vasija de cuerpo globular, base redondeada y cuello recto. En la parte posterior del cortejo, un ave adicional acompaña al grupo.

El segundo nivel, muestra a un grupo de cuatro aves en posición vertical, con las patas adelante, la primera tiene por debajo una vasija de picos divergentes, asa puente y base de pedestal. La segunda tiene las patas hacia delante y debajo del pico un objeto alargado con una cintura en medio del cuerpo. Esta es también una forma típica de cerámica Lambayeque, sin embargo, también existen mates (*Lagenaria siceraria*) que tienen esta misma forma. La tercera del grupo muestra dos patas hacia delante con una antara de cuatro caños por debajo del pico, precisamente, con una de las patas pareciera coger el instrumento. La cuarta ave repite las características de la tercera. En la cuarta hilera se observan solamente 3 aves de las mismas características, con algunas diferencias: la primera tiene una pata hacia delante y sostiene un pez bajo el pico; la segunda tiene una vasija globular de base plana, con picos divergentes y asa puente. Esta ave tiene además un mechón de tres largas plumas que brota de la cabeza, hacia atrás. La tercera ave de esta hilera no porta ningún objeto y solo muestra la pata hacia delante. En la hilera final, solamente aparece una sola ave en posición horizontal, como en actitud de vuelo, sin ningún objeto asociado.

D. Personaje de los *Spondylus*

Este personaje está representado de modo frontal, de pie sobre una plataforma. Los brazos y las piernas culminan en cabezas de serpientes dragón. El cuerpo está vestido con una túnica sencilla que remata en un faldellín con flecos (Fig. 108). El rostro tiene ojos ovalados concéntricos, no tiene orejas ni orejeras. Un estrecho pectoral se extiende bajo el mentón y remata a ambos lados de la cabeza, a la altura de las orejas, en cabezas de serpiente dragón. Un detalle interesante son los flecos por debajo de la cabeza de las serpientes dragón. Este detalle es idéntico al que se observa debajo de las cabezas de serpiente dragón que ocupan el lugar de las manos de la deidad. Este rasgo podría significar que se trata de una sola serpiente de dos cabezas, que al tener flecos en sus extremos, están mostrando el atributo de una soga, por lo tanto, ambos tienen el mismo simbolismo.

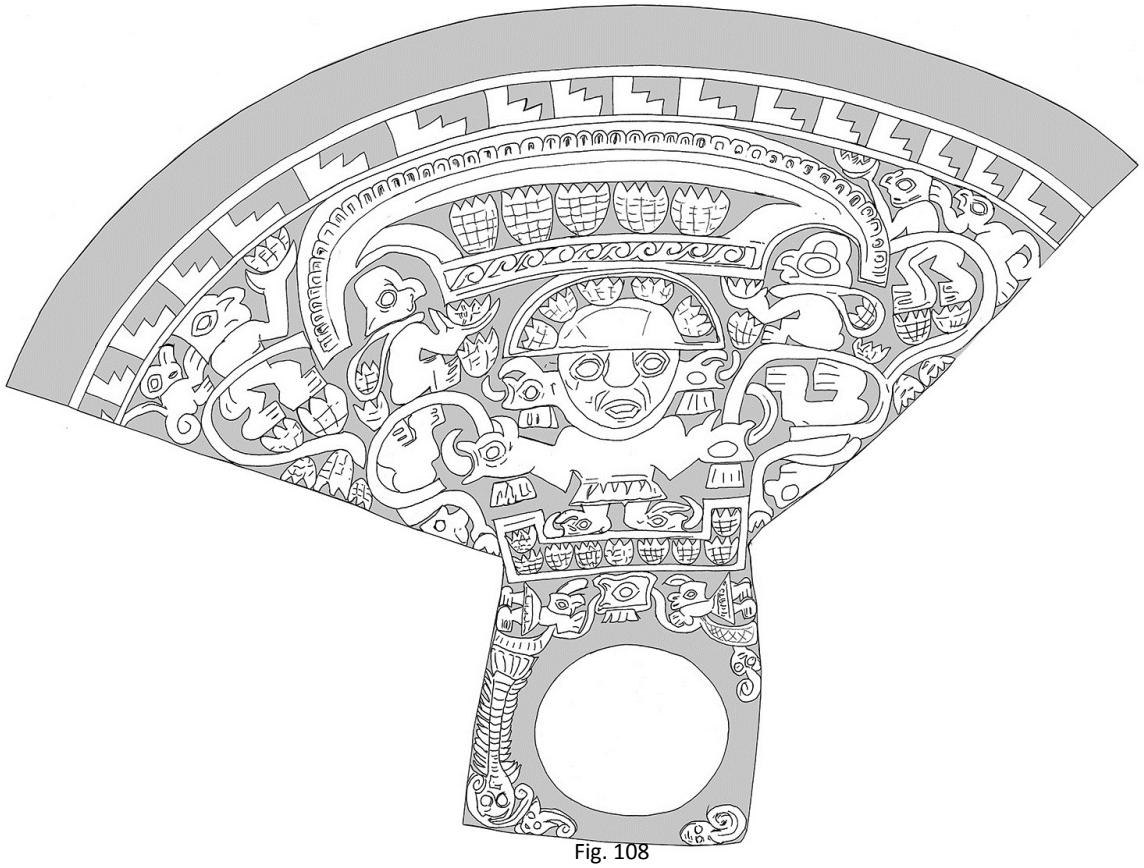


Fig. 108

El tocado que ostenta es impresionante y está definido por dos niveles: el primero es de forma semicircular, ornado en el borde exterior con un conjunto de cinco conchas de *Spondylus*, de las cuales, cuatro tienen cuatro puntas y una tiene tres puntas. En un nivel superior, un gran penacho semilunar tiene un primer nivel horizontal de olas, sobre el cual aparece nuevamente un nivel horizontal de cinco conchas de *Spondylus* de cuatro puntas. Este espacio está flanqueado por los lados divergentes del penacho, uno de los cuales tiene una decoración en la forma de soga, sin embargo, el otro lado es llano. En la parte superior, el penacho continúa con una sección llana que enmarca las cinco conchas de *Spondylus*. Estas conchas presentan un achurado homogéneo de formas cuadradas, con cuatro líneas horizontales que se cruzan con líneas verticales, entre 3 y 5 de ellas. Sobre este marco, el motivo de plumas remata en el borde exterior. Los extremos o las puntas de este último nivel rematan de forma recta.

La plataforma sobre la que está parado el personaje tiene forma de "U" con los brazos cortos. En el interior se pueden observar solamente 9 conchas de *Spondylus* de cuatro puntas, con el mismo achurado de líneas verticales y horizontales.

Desde ambas manos, convertidas en cabezas de serpiente dragón, el personaje sujeta una soga que en primer lugar se conecta con la cintura de un buzo de cabeza que tiene en la mano una concha de *Spondylus*. Cada uno de los buzos, tiene además una bolsa "vacía" que sujeta a la espalda. Debemos anotar también que por debajo de la cabeza de serpiente dragón, se extienden

unos flecos que son parte del extremo de la soga. Al mismo tiempo, la soga, antes de su unión con la cintura del buzo, se bifurca hacia "arriba", conectando también con la cintura de otro buzo que tiene en la mano una concha de *Spondylus*. Este otro buzo, se encuentra a ambos lados del penacho del tocado de la deidad. Finalmente, detrás de cada uno de estos buzos de la parte "superior", se ha representado la figura de un mono con la cola doblada hacia adentro. Los cuatro buzos tienen las mismas características: ojos ovalados y concéntricos, una nariz aguileña y la cabeza con gorro curvado hacia atrás. Los "monos" tienen una nariz aguileña semejante. Al costado de la bifurcación de la soga, se han representado conchas de *Spondylus*, tres hacia el lado izquierdo y dos al lado derecho. Del mismo modo, debajo de los pies de los buzos de la parte "superior", se han representado dos conchas, una debajo de cada pie. Finalmente, una pareja adicional de buzos, aparece sobre la soga, sentados, portando en la espalda una bolsa que contiene una concha de *Spondylus*, sosteniendo otra en la mano extendida. Detrás de la bolsa, cada uno muestra una concha adicional que se adosa a la soga. Las cabezas de estos dos últimos buzos, se ubican en la concavidad que se forma en las partes laterales del penacho de forma semilunar. De modo que, en la imagen aparecen flanqueando el tocado de la deidad.

Finalmente, por debajo de la plataforma sobre la que está de pie el personaje, ha sido representada una gran cabeza semejante a la de los buzos, con la nariz aguileña, ojos ovalados y concéntricos. La cabeza tiene una proyección ovalada hacia atrás, como si fuera deformada. Esta gran cabeza está flanqueada por dos personajes en posición horizontal, como si estuvieran nadando, con las piernas extendidas, el cuerpo muestra una túnica con flecos y ambos tienen una gran nariz aguileña con un "cuerno" hacia delante que brota de la cabeza. Pareciera que las manos extendidas hacia delante tocan la cabeza.

E. Personaje de los cuatro rostros

Fig. 109

Este personaje está delimitado por una banda de olas ascendentes por un lado y por la proyección diagonal del canal que brota de la parte genital de la diosa madre de los peces y crustáceos. La parte inferior también está delimitada por una de las extensiones laterales del mismo canal. Este personaje tiene un cuerpo felino representado sentado y de perfil, con uno de sus rostros representado de frente (Fig. 109). Está definido por su cola enroscada sobre la espalda, tiene las patas delanteras y posteriores con garras y orientadas hacia delante. El rostro tiene la particularidad de mostrar una cara frontal y dos laterales. La primera con ojos ovalados concéntricos y boca abierta luciendo los dientes, que parecieran ser antropomorfos, pues no muestra grandes colmillos. Hacia los costados aparecen dos caras adicionales de perfil, con la boca abierta luciendo grandes dientes hacia delante, en actitud muy agresiva, presentan ojo ovalado y una nariz con proyección ondulante hacia delante. Sobre la cabeza, el tocado tiene dos niveles, el primero de forma rectangular llana, sobre el cual se proyectan plumas de manera radial, rematando el tocado, cabezas de serpientes dragón que brotan de cada extremo hacia abajo, en la forma de un tocado bipolar. A los costados del personaje, se ha representado a personajes de perfil, haciendo una genuflexión, y portando una especie de lanza, que culmina con una punta en forma de rombo. La cabeza de estos personajes está proyectada hacia atrás, la nariz es en forma de pico, los ojos tienen forma ovalada y concéntrica. Es evidente que tienen un

cinturón sencillo. Por debajo de este conjunto y a todo lo largo, se extiende una gran serpiente, con cabeza en planta, ojos redondos, orejas en punta y una lengua que sale curvada hacia fuera.

F. La procesión de las aves 2

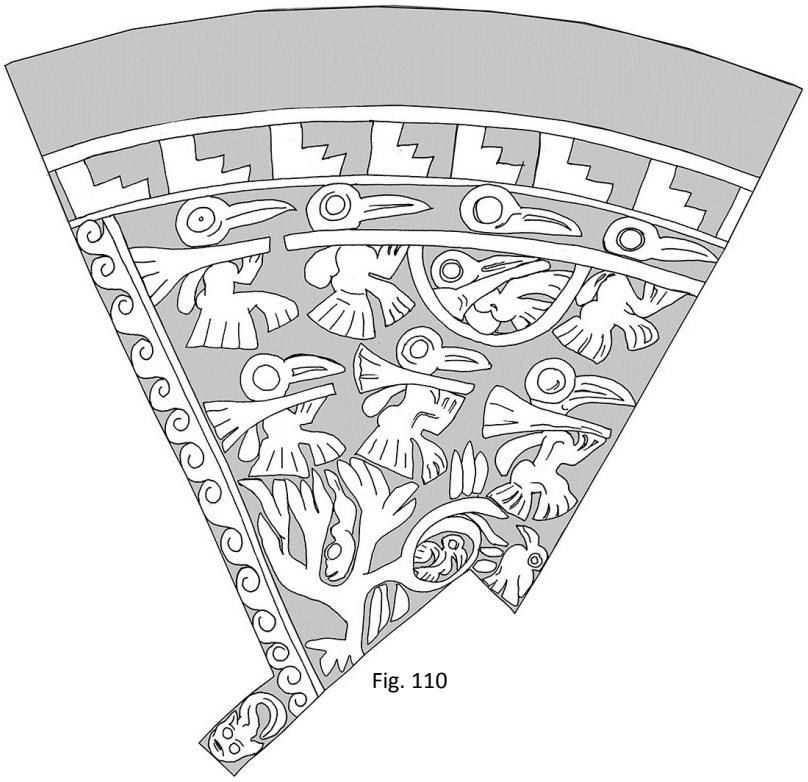


Fig. 110

Este campo iconográfico está delimitado en ambos lados por una banda vertical decorada con olas continuas que se dirigen hacia la parte superior de la copa (Fig. 110). En la parte inferior coincide con la esquina que se forma en la base y la sección lateral derecha del canal que brota de la diosa madre serpiente. Muestra a un conjunto de dos niveles de aves en la parte superior y un nivel inferior dominado por la representación de un árbol. En el primer caso, la escena principal está dada por un grupo de tres aves que cargan una hamaca sostenida por una vara horizontal. En el extremos de los soportes, hay aves, con grandes picos cerrados, ojos redondos; con una mano sujetan la vara, cada una tiene la cola emplumada hacia abajo y las patas semiflexionadas hacia delante. Sobre el hombro lucen una bolsa que cae sobre la espalda. Una de las aves cargadores, solamente luce la cabeza sobre la vara. Debajo de ella, la hamaca tiene una forma semicircular, en cuya concavidad se aprecia un ave semejante, con la misma bolsa sobre la espalda, pero carga además una herramienta sobre el hombro, en la forma de una pala. Todas las aves miran en la misma dirección y de manera peculiar, muestran una marcada cintura que hace notorias las posaderas de perfil que rematan en la cola emplumada. Detrás del grupo de aves cargadoras, se aprecia un ave adicional, que carga en el hombro una pala y una bolsa sobre la espalda. En la hilera subsiguiente, se han representado tres aves iguales, que cargan una pala y una bolsa sobre la espalda. Finalmente, en la base de este campo iconográfico, se ha representado una forma fitomorfa, que puede ser considerada como un árbol, con raíz de tres puntas, un tallo del cual brotan ramas secundarias que culminan en el follaje. Entre las ramas, se aprecia una serpiente que desciende entre dos ramas y un ave dentro de una forma ovalada como parte del follaje. Podríamos decir que puede representar un nido. Sobre esta forma, brotan frutos en la forma de vainas desde las ramas, que se diferencian de las hojas que tienen una forma alargada y culminan en punta. Finalmente, este campo culmina con un ave adicional en posición vertical, frente al ave dentro de un óvalo.

Al exterior del campo, en un espacio rectangular que coincide con el exterior del inicio del “canal” que sale del cuerpo de la diosa, se ha representado a una serpiente pequeña en planta, con gran cabeza, con ojos redondos, orejas en punta y la boca insinuada con una leve incisión.

Comentario

Existe una relación indudable entre personajes míticos identificados en los vasos A y B de la colección de Denver y los de la copa del Museo Larco. Estas relaciones de identidad son muy estrechas, por ejemplo, cuando nos referimos a la Deidad de las Leguminosas y los Tubérculos, que muestran solo pequeñas diferencias formales. Del mismo modo, el personaje de los Spondylus, evidentemente, realiza el mismo gesto creador y básicamente mantiene el mismo atavío.

En el caso de la mujer que pare peces, que ha sido representada en actitud de parto, el tema es un poco más complicado, pero se reitera su relación con el canal lleno de peces y crustáceos, que tienen rumbos de ingreso y salida, igual que los que circulan por el canal que une el cuerpo de la deidad serpiente con las burbujas en donde se encuentran las mujeres que paren peces, en el vaso B de Denver. La importancia del personaje en la copa del Museo Larco, es que el canal de peces, puede adoptar formas rectas o tener ramificaciones, pues se bifurca en dos canales simétricos con el mismo contenido.

El personaje de cuatro rostros es un tema novedoso respecto a los vasos de Denver y los relieves de Huaca Las Balsas. Este personaje, sin embargo, renueva un tema muy antiguo que procede por lo menos desde épocas moche, en donde un personaje de cuatro rostros es conocido, aunque poco estudiado. La copa muestra un rostro antropomorfo de frente y dos rostros zoomorfos de perfil; sin embargo, en las representaciones escultóricas de cerámica, muestra un cuarto rostro formando una cruz, que se relaciona con las cuatro direcciones de este mundo. El personaje de la copa del Museo Larco, ha sido representado en algunas vasijas de cerámica de estilo lambayeque, una de ellas corresponde a las ilustraciones fotográficas referida de modo muy genérico, textualmente así: "La representación escultórica de esta pieza mayor es de indudable herencia Moche. No hay pedestal pero arco y gollete son evidentemente Lambayeque"(Jorge Zevallos, 1989: 45). Es decir, no se hace referencia explícita al simbolismo del ceramio y su importancia en el campo mitológico. Sin embargo, su presencia en la copa del Museo Larco, no hace sino resaltar su importancia e ingresar de este modo, en nuestro modelo de comprensión del mundo mítico lambayecano.

En las excavaciones del proyecto San José de Moro, han sido encontradas en contextos funerarios, vasijas que expresan el mismo concepto y muestran a dos rostros antropomorfos opuestos, que se alternan con dos rostros de animales, también opuestos, que parecen ser de zorro: "Probablemente se trataba de una deidad antropomorfa capaz de transformarse en el ser hocicudo, el cual parece tener más rasgos caninos que de otro tipo" (Quilter, 2010: 190-191). En este caso, han bautizado estas piezas, con el nombre de Jano, la deidad romana de doble rostro y que podía miran en direcciones opuestas. Debemos anotar que el rostro antropomorfo, en este caso, muestra los clásicos colmillos de las deidades moche.

De otro lado, un escenario con discurso mítico propio, debe considerarse en los dos campos de procesiones de aves. Sobre todo, por ser un icono muy reiterado en la costa peruana en general, apareciendo en la forma de un ave mítica (para utilizar un término genérico que implica un sistema de jerarquías y roles) que luce ornamentos o artefactos que la identifican y que son también exhibidos por deidades con cuerpos humanos y comparten el tocado semicircular con un gran penacho, quizás el ornamento de mayor jerarquía. Debemos al mismo tiempo, integrar el concepto de "madre" de las aves, como una posibilidad de jerarquía dentro de una misma especie, concepto que en la animalística andina, es una figura bastante común. Los animales tienen sus propios "señores" "padres" o "madres", que encabezan y lideran sus poblaciones. De este modo podríamos comprender a una procesión de aves que llevan en una hamaca a un personaje de alto estatus dentro de su propia especie. El uso de estas hamacas o andas era en el pasado peruano precolombino, potestad exclusiva de personajes de elite. En uno de los campos de aves, además, una hilera de los personajes acompaña el grupo tocando instrumentos musicales, resaltando la importancia del personaje que transportan.

Es interesante el panel de aves relacionadas con un árbol dentro del cual se define con claridad un nido de forma ovoide. No podemos dejar de lado la comparación de esta forma con los nidos del chilalo (*Furnarius leucopus*), un hornero que hace nidos de barro y es protagonista de relatos en la tradición oral norteña, pues enseñó a los hombres a preparar el barro y hacer cerámica. No sería extraño que este panel de aves de la Copa Larco, represente a esta especie de modo específico, pues adquieren la imagen de un personaje trabajador, al llevar instrumentos como palas al hombro.

De otro lado, consideramos necesario resaltar el hecho de que determinadas aves, han sido consideradas como sagradas y protagonistas del mundo mítico prehispánico; es el caso del cóndor, el águila, el halcón, el picaflor, el búho, el corequenque y los papagayos entre los más importantes. Sin embargo, las aves marinas productoras de guano también tuvieron un rol religioso de extraordinaria importancia. La deidad del guano de las islas era llamada *Huamancantaq* y era sujeta de ofrendas y ritos específicos antes de poder obtener el fertilizante (Buse, 1973). Aunque no existe un icono que haya sido identificado como la deidad del guano, es posible que sean las aves que lo producen las que protagonizaron el mito. Esta forma de deificar el mundo animal, puede observarse también en otros contextos, para lo cual mencionaremos como ejemplo comparativo, un "disco de adorno" en la que un mono con enorme tocado y vestido ricamente, coge una soga en forma de U sobre la cual está parado, de la cual se suspenden ocho figuras de monos sin tocado (Antze, 1965, fig. 44). Es evidente que la figura principal sobre la soga, reúne estos conceptos de "señor" de los monos que se suspenden de la soga, sin los atributos ni la vestimenta y adornos de su líder o "padre".

CAPÍTULO 5

UNA NUEVA MIRADA A LA MÍTICA LAMBAYEQUE

La iconografía costeña y norteña en particular nos ofrece información complementaria de gran importancia para comprender la amplitud del panteón religioso lambayecano. Hasta el momento hemos podido definir en los capítulos precedentes, contextos específicos que integran a un conjunto de personajes de modo amplio o parcial, ya sea en contextos que proceden de excavaciones arqueológicas –caso de Huaca Las Balsas de Túcume, Úcupe, Huaca Chotuna, Chornancap o las pirámides de Batán Grande-, como de contextos iconográficos complejos que han sido considerados en su integridad, como el caso de los vasos de Denver o la copa del Museo Larco. Durante el estudio de estos materiales, hemos podido registrar otros personajes que han sido plasmados en diversos objetos y que no aparecen en los primeros contextos arriba mencionados, pero que es notable su importancia religiosa. Esto quiere decir, que el complejo mítico lambayecano puede ser mucho mayor y excede lo descrito en los capítulos anteriores. Como se verá, esta información procede de materiales diversos y debe ser tomada en cuenta para enriquecer el debate sobre tan interesante tema.

En ciertos casos nos vamos a permitir la licencia de comparar ciertos personajes de la región Lambayeque con otros, que a nuestro parecer lucen los mismos atributos, pero que corresponden a otras latitudes de la costa y por lo tanto, no corresponden necesariamente con el estilo lambayeque. Esto podría generar una interesante hipótesis en relación a la existencia de una mítica costeña más general, que como veremos pareciera exceder los límites de la región Lambayeque y la costa norte en particular.

De acuerdo con la información generada dentro de nuestro estudio, es pertinente proponer la existencia de un panteón religioso bastante amplio y numeroso, considerando un complejo mítico que tiene protagonistas en mundos distintos acordes con la cosmovisión andina en general: tres mundos interdependientes: el mundo celeste, nuestro mundo y el mundo subterráneo y tres entidades totémicas básicas de la misma importancia y jerarquía: ave-felino-serpiente, que puede expresarse de manera unitaria bajo la figura de una entidad mítica que sugerimos adopta ciertos atributos del *Amaru* de tiempos inca.

Por su propia naturaleza, las limitaciones de este trabajo son varias: la iconografía de Huaca Las Balsas que lo ha inspirado, no está completa; en primer lugar, ha sido parcialmente destruida por saqueadores y en segundo lugar, la arquitectura superpuesta cubre escenas desconocidas de fases previas, sobre todo el del tema complejo de la fase 3. Lo mismo sucede con las evidencias de arte mural registradas hasta ahora en sitios arqueológicos que corresponden a la misma tradición cultural. Como hemos podido observar, la iconografía de los vasos y objetos del Museo de Denver y el Museo Larco tienen un extraordinario valor y tal vez resumen los aspectos más trascendentes de la mítica Lambayeque. Sin embargo, son objetos que no tienen contextos conocidos y son parte de una colección generada por el saqueo clandestino de nuestros monumentos. Lo más probable es que proceden de tumbas de élite de alguno de los sitios más importantes de nuestra región.

Por lo dicho, nuestra propuesta debe ser entendida en su real dimensión: creemos que las evidencias actuales son suficientes para iniciar un debate que nos permita rediscutir y replantear las propuestas vinculadas al aspecto mítico de la civilización lambayeque, poniendo énfasis en la necesidad de fomentar la integración de la evidencia arqueológica, a los argumentos de tipo iconográfico, etnohistórico, etnográfico y etnológico, que nos puedan conducir a nuevos horizontes en el conocimiento de una de las civilizaciones de mayor importancia para la arqueología peruana.

El complejo iconográfico que ofrecen los relieves de Huaca las Balsas, los vasos de plata del Museo de Arte de Denver y la copa del Museo Larco, se constituyen en uno de los documentos de mayor importancia para la compresión de la mítica de la costa norte y de modo especial de la tradición cultural lambayeque. El lector comprenderá que hemos partido de un conjunto de contextos iconográficos "independientes", pero que forman parte de un *corpus* de la cultura lambayeque, aun no bien establecido y que debe ser materia de un estudio mucho más exhaustivo. Si bien estos contextos han sido escogidos por su especial importancia, consideramos que en conjunto expresan una parte importante, quizás la más importante de mitos cuyo discurso tal vez ha desaparecido para siempre. Sin embargo, es necesario intentar comprender estas imágenes en sus relaciones, tarea compleja que ponemos a debate en este trabajo introductorio.

Por mucho tiempo hemos repetido con algunos matices y diferencias poco sustantivas, la presencia de un "numen tutelar por excelencia" en la cultura lambayeque, identificado con un personaje de naturaleza ornitomorfa que aparentemente aparecía de modo abundante en la cerámica, en especial en aquella de índole ritual, conocida como "Huaco Rey", repitiendo así en el campo arqueológico la jerga convencional del mundo de los saqueadores de nuestros monumentos prehispánicos. Como hemos señalado en nuestro capítulo introductorio, se pensaba que este era un solo personaje que se reiteraba además en las famosas máscaras metálicas y en los magníficos *tumis* de oro. Al mismo tiempo, guiándose de registros etnohistóricos, se llegó a proponer que la deidad principal de los pueblos de la costa norte, era la luna porque era considerada más poderosa que el sol, por lo tanto, la deidad ave, debía ser el búho (Carrión, 1942). A esta propuesta se añade la de Rafael Larco que más bien le atribuía rasgos felínicos (Larco, 1964), la de Jorge Zevallos le atribuía rasgos ornitomorfos (Zevallos, 1971), conceptos con los que concordaban tanto Shimada como Kauffmann. Este último investigador, consideraba que podía tratarse de la representación del águila pescadora, de sus antecesores moche, o después, una palmípeda marina, concebida así, de modo general, sin mayores precisiones. Ante esta discusión, propusimos que tal vez todos estos investigadores tenían la razón parcialmente, proponiendo como explicación la posibilidad de una jerarquía mítica del mundo ornitomorfo, dentro de la cual, las falcónidas, las aves nocturnas o las palmípedas marinas podían ser parte de un panteón religioso más complejo del que pensábamos (Narváez, 1997). Como vemos, en general, en el plano académico, ha habido un cierto consenso en identificar a la deidad Lambayeque como un personaje ornitomorfo, con la excepción de Rafael Larco.

En este proceso, llamó la atención de los estudiosos la presencia de un nuevo orden sobre la base de la civilización moche, que se diferenciaba por la irrupción de un personaje de ojos "alados" y orejas "aladas" en punta, con grandes y variados lacrimones que brotaban del ojo sobre la mejilla, tenía pico de ave y algunas veces cuerpo de ave, incluyendo alas y cola emplumada inequívocas de este orden animal. Los grandes colmillos como elemento sacralizador de los personajes moche, aunque se mantienen, no son prevalentes ni relevantes. Los elementos de sacralización fueron identificados en el orden ornitomorfo: orejas en la forma de alas en punta, cola emplumada, ojos "alados" y pico. En este contexto, la famosa cara-máscara relacionada por mucho tiempo a fardos funerarios saqueados, luego fueron asociadas a tumbas de elite que los arqueólogos registraron científicamente.

El modelo que explica el desarrollo lambayeque, se basa en el entendimiento de una severa crisis ambiental y social a fines del siglo VII, que genera un complejo proceso de intercambio macroregional, que originó una tradición cultural en el que el personaje del "Huaco Rey" se convertía en un personaje omnipresente, alrededor del cual se comenzó a especular en torno a su rol como deidad suprema. Esta deidad fue sindicada como un ave y el culto lambayecano fue señalado como un culto fundamentalmente ornitomorfo. La propuesta de Zevallos (1971, 1989), significó desde nuestro punto de vista, un avance notable en la interpretación de tan complejas representaciones, que ha sido dejada de lado por mucho tiempo, hasta llegar a generalizar tan compleja temática, en una concepción monoteísta, al señalar a un solo personaje: que algunos investigadores llaman Dios Sicán (Shimada, 1995) y otros, la representación de Naymlap (Kauffmann, 1989). Se ha llegado a decir que es "lamentable" la "escasa" complejidad de la iconografía lambayeque, con la finalidad de justificar esta propuesta, que a la luz de las evidencias que presentamos en este trabajo, parece no tener sustento.

Al mismo tiempo, un argumento adicional era tomado en cuenta para organizar el debate: la discusión de la famosa leyenda de *Naymlap* o *Ñam La,* descrita en el capítulo introductorio. Los especialistas han considerado esta tradición oral desde una perspectiva histórica o como un

discurso mítico de principio a fin. Este problema de interpretación llevó de la mano a algunos investigadores a excavar sitios arqueológicos con el fin de comprobar el texto de esta tradición oral, identificando al templo de Chot mencionado en la "leyenda" con el topónimo actual de Chotuna para identificar un edificio piramidal en la parte baja del valle de Lambayeque, cerca del mar. En este contexto también se encuentra el conjunto de Chornancap, un escenario más propicio para explicar el desembarco de Naymlap en las costas de Lambayeque, por su mayor cercanía a la costa. El relato de Naymlap, orientó a los arqueólogos a explicar el descubrimiento de un mural de tradición lambayeque en el sitio de Úcupe, que muestra un conjunto de personajes de grandes tocados emplumados, como expresión de la dinastía que la "leyenda" mencionaba como los sucesores de Naymlap (Meneses y Alva, 1986).

Las excavaciones en Batán Grande, permitieron el hallazgo de un fragmento de pintura mural de Huaca Las Ventanas, que muestra un personaje, que por primera vez se relacionaba con las esferas celestes: el sol y la luna, en medio de un ambiente marino. Este personaje, identificado como "Dios Sicán", sostiene una cabeza humana en la mano derecha y un cuchillo de sacrificios con la mano izquierda. Finalmente, los estudios en Huaca Las Balsas de Túcume, permiten evidencia suficiente como para proponer la existencia de un complejo mítico, más allá de la percepción monotemática de una sola deidad lambayecana.

Las huacas

Luego de examinar lo complejo de la iconografía objeto de nuestro estudio, queremos poner nuevamente en debate la validez de las propuestas arriba mencionadas, considerando un modelo distinto basado en la mítica y religiosidad andina en su conjunto, de acuerdo con la cual, el panteón religioso lambayecano fue mucho más complejo del que hemos aceptado hasta ahora. En el área andina hemos tenido un desarrollo milenario con deidades muy diversas que han utilizado a la naturaleza en su conjunto como formas de expresión, siguiendo la lógica de una observación constante de los hitos que marcan el tiempo y el espacio en todo tipo de actividad humana. Si estamos de acuerdo con ello, podríamos tener *a priori* un panteón de dioses muy amplio que se expresa tanto en el mundo celeste, como en el mundo subterráneo o nuestro mundo, complejo mítico dentro del cual debemos integrar el concepto de *waka* estrechamente vinculado con el de *pacarina* de origen. Un ente considerado *waka* podía ser al mismo tiempo *pacarina* o lugar de origen de un linaje determinado.

El término *waka*, muy utilizado en la jerga de los arqueólogos, no ha sido debidamente asimilado o aplicado al entendimiento de la cultura lambayeque en el campo de la estructura ideológica, expresada en la compleja y rica iconografía que hoy nos ocupa. El término tiene sus orígenes en las sociedades prehispánicas y estuvo referido en la sociedad inca, a sacralizar aquello que estaba relacionado con los dioses, significando: "templo, adoratorio, objeto sagrado, dios familiar o doméstico, idolillo; sin embargo existe también en quechua otro término para expresar sagrado: *willka.* Por ejemplo *wilka mayu* (río sagrado)" (Mejía, 2011, 181), Por lo tanto, con este término también se consideraban a los ancestros en el mundo de la muerte. Los cuerpos momificados de los incas o cabezas de linajes en toda comunidad eran considerados como *waka* y así sacralizados. Su condición de semidioses en este mundo, los convertía en deidades con nombre específico en el campo de la muerte. Así, era "huaca" todo lo que usaban: sus palacios, su ropa, ornamentos, objetos que simbolizaban su mando, su vajilla, ornamentos, vestidos, los desechos de su comida, incluyendo las vísceras luego de su muerte. Los dioses propiamente dichos fueron conocidos como "huacas", tal como se puede apreciar en las tradiciones de Huarochirí (Taylor, 1987).

Con el término *waka* se podía hacer referencia a todo aquello que se refiere al mundo celeste o nuestro mundo, que se convertía en sagrado. De este modo, la vía láctea, el sol, la luna, constelaciones, estrellas particulares eran "huacas", como también lo eran las montañas, lagunas, cavernas, ríos, rocas de determinadas formas y ubicaciones especiales, fuentes de minerales, aguas termales. Bosques o determinados árboles, lianas, plantas medicinales, podrían ser convertidos en huacas y por lo tanto sujetos de culto. En general, todo en la naturaleza, incluyendo animales de todos los órdenes: mamíferos, animales marinos, insectos, aves, reptiles, batracios, podían ser convertidos en huacas. Es decir, podían ser sagrados. Piedras de determinado color o forma que eran encontradas en los caminos, podían ser convertidas en huaca y ser sujetos de culto. Los fenómenos meteorológicos tenían también una jerarquía de gran importancia: el viento, la lluvia, el trueno, el rayo, el granizo, el arcoíris, la nieve, eran personajes

de gran importancia en el complejo mundo religioso de nuestras sociedades prehispánicas. En resumen, muchos de los elementos propios de la naturaleza debieron ser considerados sagrados.

Un aspecto adicional que es sumamente importante considerar en este debate, es el concepto de "madre" que todo elemento de la naturaleza o de la cultura tiene, de manera independiente, incluyendo las enfermedades. Este concepto se expresa iconográficamente en complejos artesanales tradicionales aun hoy en día. En la cerámica tradicional de Chazuta -una comunidad ancestral a orillas del Huallaga, en la región San Martín- cuando se decora la vajilla con formas de estrellas o flores, siempre hay una "madre": la más compleja y la más grande. De la misma forma, cuando se pintan bandas simples, ondulantes, serpentiformes o quebradas, más anchas, delimitadas por líneas finas que le ofrecen un marco, las primeras son las "madres" y las otras las "*wawas"* o hijas (Narváez, 2012 a).

La madre de los frutos

En los registros arqueológicos de la costa norte, la expresión predominantemente antropomorfa de un personaje identificado con el maíz, contrasta con otro tipo de representaciones en las que predomina la forma fitomorfa, a la que se la agrega o no un rostro humano (Fig.111, tomada de Shimada et al, 2009, fig. 119). Aunque es difícil comprender si ambas son equivalentes o expresan diferencias, podemos esbozar una hipótesis interpretativa que se sintetiza en plantear dos expresiones religiosas en distinto nivel. Por un lado es conocido el argumento de sacralización de los frutos de mayor tamaño en una temporada de cosecha, a los cuales se vestía y adornaba convirtiéndoles en sujetos de culto. En este caso estamos hablando de la sacralización del fruto de mayor tamaño, el más destacado, convertido en el caso del maíz, por ejemplo, en *mamasara* y sujeto de culto familiar o comunitario.

Fig. 111

Desde esta perspectiva de análisis, podríamos involucrar a las diversas representaciones de frutos que son tan comunes en la cerámica no solo lambayeque, sino costeña en general. Es posible que los artesanos hayan querido expresar artísticamente de modo naturalista los frutos de la producción agrícola como siempre ha sido aceptado; pero además es posible que dejaran constancia de los frutos de mayor significación por su destacado tamaño, en una expresión naturalista, considerados así frutos-*huaca* o *madre* de los frutos y sujetos de culto. Representaciones en bulto de frutos como la palta, pepino, calabazas, guanábana, papa, yuca, maní, entre los más conocidos, expresan el *espíritu* de la deidad que los protege y expresa. La figura simbólica de "madre" para los elementos de la naturaleza es parte de una compleja cosmovisión andina, aún vigente entre nuestras comunidades tradicionales costeñas, andinas y amazónicas. Si se considera que todo tiene una "madre", esto puede ser expresado iconográficamente. Un fruto de maíz de tamaño desproporcionado sobre el cual se añaden mazorcas de maíz de menor tamaño pueden hacer referencia al criterio de madre e hijos. Si a esta representación le agregamos la figura antropomorfa con un gran tocado adornado por corontas de maíz, podríamos estar frente a la deidad protectora de este cultivo. Por lo tanto, la vasija está dedicada a un culto especializado, pero también es un ritual específico. Este aspecto funcional trasciende a la muerte en este mundo, por lo que debe ser parte de las ofrendas que acompañan a los entierros humanos.Finalmente, los conceptos de *waka, pacarina y mama*, dentro de una visión de la cultura andina como proceso y no como estancos independientes que los arqueólogos llamamos "culturas", nos permite acercarnos mejor a la discusión iconográfica, haciendo comparaciones con otras regiones, más allá del dominio de la costa norte, en donde lo que conocemos como cultura lambayeque tuvo un escenario específico de desarrollo a lo largo de casi 8 siglos. El término "huaca" se entiende hoy día desde diversos ángulos y para el público en general, como referencia

específica a los edificios prehispánicos. Detrás de este concepto, debe ser comprendido el aspecto sagrado del mundo "antiguo" en general, a la sociedad que hizo posible la obra.

Desde la perspectiva etnográfica, el estudio de la tradición oral lambayecana nos permitió documentar información extraordinaria referida a los conceptos actuales de las "huacas", especialmente en el ancestral y tradicional valle La Leche (Narváez, 2000). Este mundo antiguo refiere a la época de la *gentilidad*, que se expresa de diversas formas en este mundo. Los *gentiles* se constituyen en la fuerza animada y expresión "viva" de las huacas, concepto que hace referencia a los asentamientos prehispánicos; son personificación de mitos e historias fantásticas que generalmente causan temor, por ser mensajeros del mundo de los muertos y del demonio cristiano, consecuencia de la satanización impuesta por la iglesia colonial. Las huacas, así, están vivas, acechan a los caminantes y los pueden matar de susto, o conducirlos al otro mundo seduciéndolos sexualmente o mediante visiones de jardines maravillosos, palacios lujosos o grandes tesoros.

Las *gentilas* son mujeres seductoras que salen de las huacas o los cerros encantados para acceder a los frutos de las chacras durante la cosecha, especialmente del maíz. Los *gentiles* van a caballo, son grandes, vestidos de blanco y pueden ser mensajeros de la muerte.

Las huacas pueden raptar el espíritu o el alma de los caminantes, pero además pueden ser culpables de las malas cosechas o la mortalidad infantil. El único que puede resolver tales conflictos y dominar estas fuerzas es el maestro curandero. Dentro del orden nocturno, él las somete y mediante el uso de sus artes, es capaz de devolver el espíritu capturado por las huacas a sus pacientes (Fig. 112). El maestro, sana y cura, paradójicamente, con el poder que le confieren sus artes, que proceden o hacen referencia a este mundo ancestral de los gentiles. "La huaca es uno de los elementos más importantes de la mesa. Es un lugar físico y mítico al mismo tiempo. También puede contener fuerzas poderosas y seres espirituales…La huaca es importante en la vida diaria y en el ritual" (Larco, 2008, 24). Más adelante la autora dice: "El encanto vive dentro de la huaca y de esta forma la huaca tiene una vida que se expresa de diversas formas" (Op cit. 25).

Fig. 112

En la literatura referida a la cultura lambayeque, nos hemos quedado anclados en la referencia a una deidad ornitomorfa, un ave mítica como deidad única que ha sido –como hemos visto al inicio de este libro- reducida a una deidad "ominipresente" que se ha bautizado como Naymlap o Dios Sicán. Este personaje tiene como elementos sacralizantes: ojo alado, orejas aladas, orejeras circulares, gran tocado semilunar. Todo ello "sintetizado" en la cara máscara lambayecana. Lo estudiado hasta aquí indica que efectivamente, estos elementos sacralizantes se aplican a muy diversos personajes, que no obstante, tienen un gesto mítico propio que los identifica. Estos elementos les dan el rango de deidades, pero muy diversas: aquel personaje con cuerpo de

escorpión que conduce camélidos, es obviamente muy distinto por su naturaleza con aquel de cuyos brazos y piernas brotan olas, o el que navega con buzos detrás de las conchas sagradas del mar. De la misma forma, son diferentes por su naturaleza y función a la deidad serpiente, el sapo mítico o las mujeres paridoras de peces, aunque todos ellos tengan los mismos atributos que las sacralizan.

El reciente hallazgo de los relieves de Huaca Las Balsas de Túcume, nos ha obligado a repensar este modelo proponiendo un conjunto de deidades más complejo. Hemos comenzado a hablar de una deidad vinculada a los *Spondylus*, estrechamente relacionada con el mar, buzos, embarcaciones y aves marinas. Sin embargo, resulta evidente que el mar por sí mismo, fue también una deidad propiamente dicha, tema que hemos encontrado perfectamente identificado en los vasos de Denver y la copa del Museo Larco, en los cuales se repite de modo frecuente en la conocida "ola antropomorfa". Creemos que es un personaje independiente, que reitera los mismos atributos y asociaciones iconográficas. Lo mismo podríamos decir, de la deidad de las esferas, que es tan recurrente en objetos como cerámica, *tumis* de oro o los dos vasos de Denver; o el caso de la deidad del maíz; o la diosa madre con tocado bipolar de serpientes que se reproduce en Huaca Las Balsas y el vaso B de Denver.

La clásica escena de la pareja de navegantes sobre una embarcación de totora, registrada en Huaca Las Balsas, ha sido propuesta como una escena mítica conformada por un ave que rema acompañada de una figura humana que también rema. Esta pareja ha sido representada también en el escenario superior del vaso B de Denver, en un conjunto en el que las embarcaciones de totora están plenamente representadas con una pareja de navegantes. Hemos esgrimido razones para pensar que se trata de una pareja: un ave-macho con tocado semicircular y el otro personaje con un tocado bipolar de tipo escalonado. De hecho, partimos de la propuesta de que los tocados identifican el "campo" mítico al que pertenece el personaje. Así, aquellos que en el vaso Denver tienen tocados bipolares, tienen una identidad con el campo femenino, las más importantes son las que aparecen en las burbujas que emanan de la gran serpiente en el escenario inferior y la mujer con brazos y pies de serpientes que se ubica en el campo 5 del escenario superior, cuya identidad sexual está refrendada por su vestimenta, tocado y el telar que la acompaña.

De otra parte, el escenario superior, se asocia además con un campo en el que los personajes reemplazan sus extremidades superiores e inferiores e incluso sus tocados y "cetros" con productos agrícolas, rasgos que los identifican con estos frutos. Llama la atención el hecho de que el maíz aparece asociado a dos personajes dentro del mismo campo iconográfico, por lo que podría tratarse de dos escenas de la deidad del maíz, considerando además que se trata de una deidad del campo masculino. En el primer caso, es evidente que se relaciona con la planta del maíz adoptando una posición hierática manifiesta y en la segunda, desaparecen las plantas y lo único que se representa es el fruto, por lo tanto, puede estar relacionado con el maíz que se almacena, que se guarda para ser utilizado en diversos aspectos de la alimentación: como jora, tostado o guardado como semilla. En este caso, la deidad es llevada en andas y con un atributo adicional: sus brazos y piernas culminan en cabezas de serpientes, indicando así su génesis ancestral o su genética mítica.

Por otro lado, cuando se trata de seres míticos antropomorfos, es posible entonces que existiera una divinidad en el plano celeste a la que los agricultores le podían encomendar una buena cosecha para determinados productos. Aparentemente, las expresiones antropomorfas que vinculan a personajes con tubérculos, leguminosas y particularmente el maíz, nos propone un modelo en el que existían deidades relacionadas con la producción y al mismo tiempo, se sacralizaban los mejores productos de una cosecha, tema que está particularmente documentado en los archivos coloniales y los estudios etnohistóricos.

De este modo, la deidad relacionada con el maíz, aparentemente tenía una difusión bastante amplia en territorios de costa y sierra, expresándose en numerosas vasijas de cerámica y figurinas de madera, metal y piedra. Cuando se representa a las deidades del maíz, es interesante notar que los tocados que los caracterizan pueden tener a veces tres mazorcas, o en otros casos cinco (Collier, 1955: fig. 19, 51,52), por lo tanto el número puede variar significativamente. Recordemos que en el vaso B de Denver, los tocados de los personajes relacionados con el maíz puede tener 12 mazorcas en un caso o 16 mazorcas en el otro.

La deidad de las leguminosas y tubérculos está bien representada en el grupo con una deidad que también exhibe las extremidades superiores e inferiores con cabezas de serpientes, siendo muy

importante el hecho de que este personaje aparece también como parte de la copa del Museo Larco, con los mismos atributos y asociaciones. En este último caso, es interesante el hecho de que las leguminosas también se muestran no solo en las vainas, sino además como fruto suelto, tal como se observa en la iconografía moche. Como efecto práctico de esta hipótesis, podríamos redimensionar la conocida escena de la pintura de Huaca Las Ventanas de Batán Grande, considerando estar frente –no solo al "dios Sicán", sino a una parte importante del panteón de dioses Lambayeque, dentro de los cuales, podríamos mencionar por lo menos, al dios del mar, a una deidad central que tiene el mismo rostro del sol y usa un cuchillo para cortar cabezas de hombres sacrificados.

En este capítulo, utilizaremos diversos otros materiales arqueológicos que sirven para ilustrar la forma como se reiteran los personajes identificados en los vasos de Denver, Huaca Las Balsas y la Copa Larco, a los que se suman otros personajes que consideramos forman parte de este complejo mundo mítico de nuestros antiguos territorios.

Fig. 113

LOS DIOSES DE LAMBAYEQUE

El dios del mar

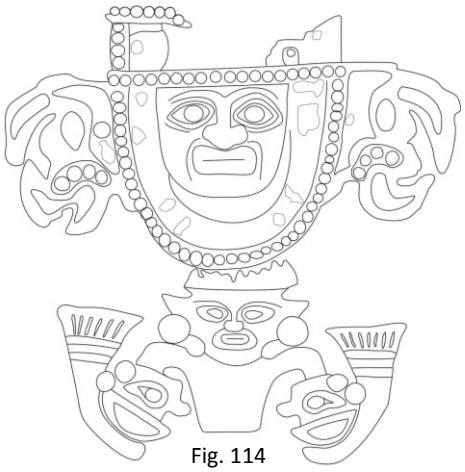


Fig. 114

En los archivos coloniales los cronistas han registrado la existencia de una deidad que personifica el mar, cuyo nombre era *Ni*, en lengua *muchik*. Más allá del nombre, no tenemos ningún relato específico sobre su historia mítica, sus especiales poderes y sus relaciones con los demás personajes del panteón lambayecano. Sin embargo, consideramos que existen suficientes argumentos iconográficos que lo identifican con rasgos humanos, sintetizados en el agua como su elementonatural.

El rasgo que lo identifica es el agua en la forma de olas antropomorfas que brotan de su cuerpo a través de sus manos o pies (Fig. 114, tomada de Shimada 2009, Fig. 26), tal como ha sido descrito en el Vaso B de Denver (Fig. 117). Precisamente, los personajes relacionados con el mar, en este vaso, se encuentran todos sobre una enorme ola que culmina en una cabeza humana. Debajo de esta ola, aparecen varias olas independientes que repiten el mismo tema, sintetizándose en la ola ornito-antropomorfa de Huaca las Balsas.

Esta caracterización se expresa de modo magistral en un fragmento de cerámica procedente de San José de Moro, en el que un navegante, pescador, subido sobre un caballito de totora serpiente, es remecido por el mar, expresado con una ola, que es la suma de muchas olas pequeñas juntas. La gran ola remata en una cabeza humana, en el lugar de la ola rompiente. Este es el rostro del dios del mar, sin duda (Fig. 115).

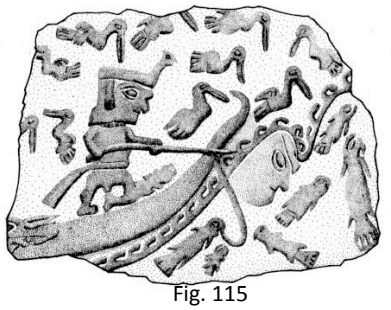


Fig. 115

Fig. 116

Por esta razón, este personaje fue representado mediante el símbolo del agua, su elemento. El mar fue divinizado en forma humana desde la cual emanan olas de agua. Si consideramos que la cara máscara lambayecana se constituye en uno de los elementos sacralizantes más importantes, podemos afirmar que cuando se asocia con la ola antropomorfa, está remitiéndonos de modo expreso hacia la deidad del mar (Fig. 116, colección del MNBL[4]). Efectivamente, no todas las caras máscara lambayecanas son iguales.

Es muy interesante la relación iconográfica entre esta divinidad y otros elementos recurrentes: aves, conchas de *Spondylus* y serpientes. La relación con las aves se reitera con la representación de las olas, que rematan en una cabeza de ave en la rompiente de la cresta de las olas, tema que procede por lo menos desde tiempos moche, que expresa este simbolismo con mucha claridad. Golte se refiere expresamente a una "ola antropomorfizada" cuyos rasgos son muy interesantes: efectivamente, se trata de una ola-ave, que en otros casos aparece con cuerpo humano (Fig. 120, tomada de Golte 2009, Fig. 13.19, pág. 344). Esta ave tiene dos atributos adicionales de mucho interés: sus cabellos son de serpientes -lo que reitera la relación estrecha entre las serpientes y el mar- y el pico es característico de un ave de rapiña. En la escena moche además, la ola antropomorfizada tiene en frente a una balsa de totora sobre la que va un ave humanizada con tocado de olas, que rema arrodillada encima de una plataforma con red. Los elementos de continuidad son bastante evidentes.

[4] Museo Nacional Brüning de Lambayeque

Fig. 117

Fig. 118

Fig. 119

En el caso de las conchas de Spondylus, es más fácil de entender por su propia naturaleza, pero además por que el *mullu* era considerado como alimento de los dioses. La serpiente es también parte del entorno del dios del mar. Las embarcaciones son serpientes, las serpientes que paren peces, como lo advirtió Lévi-Strauss es uno de los temas más importantes de los mitos americanos. La iconografía del vaso B de Denver así lo demuestra.

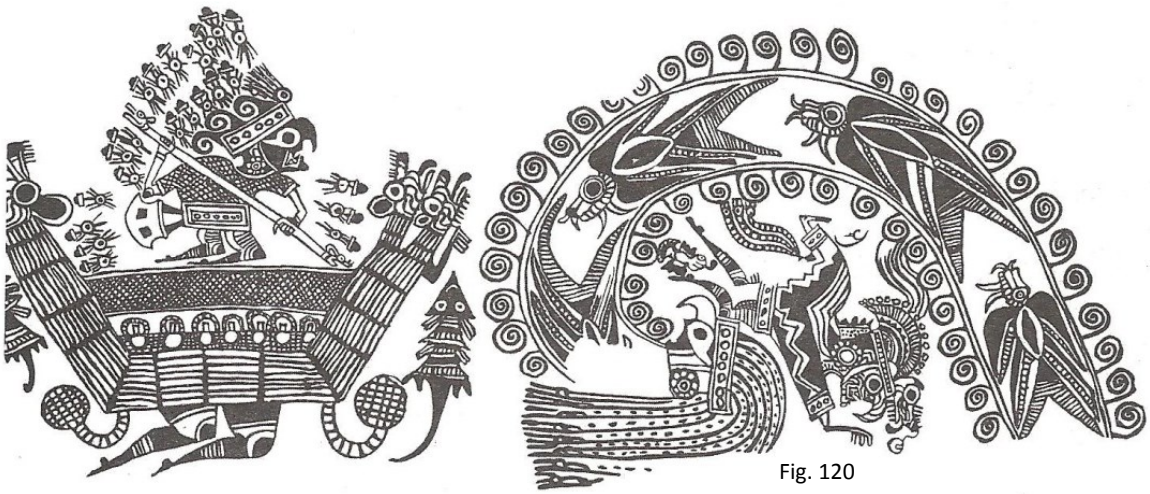


Fig. 120

Fig. 121

Las deidades navegantes

Los relieves de Huacas Las Balsas, como la iconografía de los vasos A y B de Denver muestran varias representaciones de embarcaciones de totora con navegantes antropomorfos en la parte superior. Hacemos esta atingencia puesto que también hay animales sobrenaturales que como veremos, también navegan sobre estas embarcaciones.

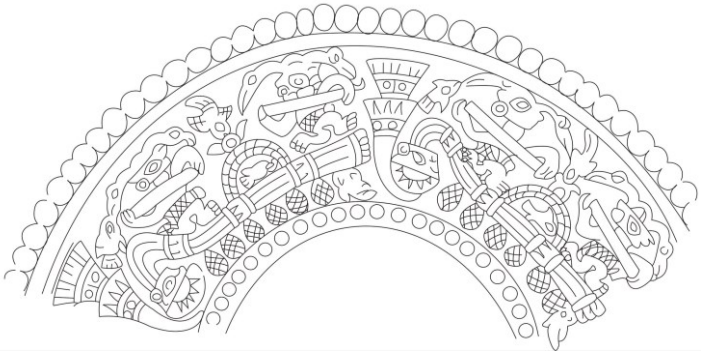


Fig. 122

A partir de las diferencias en los tocados, en los relieves de Huaca Las Balsas, hemos sugerido la presencia de una pareja mítica de navegantes, tema que es recurrente (Fig. 122, redibujado de Kauffmann 1989). A veces esta pareja es de pares idénticos, en otros casos, las diferencias sugieren una pareja de sexos diferentes (Fig. 123, ML 021161).

En el caso del vaso B de Denver, las embarcaciones tienen a un solo personaje con remos.

Fig. 123

Las embarcaciones propiamente dichas constituyen un elemento de rasgos míticos pues, como hemos dicho antes, tiene cuerpo y cabeza de serpiente, una serpiente mítica, con una cabeza de "dragón", tal como se la percibía también en tiempos moche. En este sentido, estamos tentados a sugerir que las representaciones de bolsas de redes por debajo de la embarcación, puede entonces ser una metáfora

relacionada con la deidad serpiente que genera vida dentro de las burbujas que emanan de su cuerpo, tal como se aprecia en el vaso B de Denver.

Uno de los navegantes más interesantes, es el ave mítica propiamente dicha (Fig. 124, tomado de Kauffmann, 1989), que veremos más adelante, también gusta de viajar sobre una embarcación de totora, sola o en pareja, esta pareja puede ser otra ave, o un personaje antropomorfo. De la misma forma, un ser complejo, que podría encarnar al *amaru* lambayecano, tiene cuerpo de mamífero, cola de ave y le brotan serpientes de la cabeza (Fig. 125). Este monstruo puede expresar así, una forma de ver la conjunción de diversos órdenes totémicos que expresan los misterios del mar, un medio tenebroso por naturaleza, al que se debe acceder protegido de modos diversos. Entre ellos, el concebir a las embarcaciones como expresiones de la deidad serpiente que puede ser una garantía en un medio tan difícil y peligroso.

En el grupo de las deidades navegantes del vaso B de Denver, los dioses relacionados con el mar están juntos. Entre los navegantes, la Deidad de los Spondylus se relaciona expresamente con los buzos y una balsa de madera, mientras que los navegantes mellizos, van en caballitos de totora en direcciones opuestas, partiendo de un centro en donde la deidad del mar, tiene pies de ola antropomorfa y su tocado luce las clásicas olas continuas. Los mellizos tienen redes sobre la balsa, pero además, un cetro de doble pala en un caso y una lanza en el otro (Fig. 126). Entre ellos, aparecen varias aves que ocupan los espacios vacíos. La deidad del mar en el centro también tiene un cetro simple en una de las manos y de su cabeza, a la altura de las orejas, salen cabezas de serpiente dragón. Este detalle podría estar estableciendo una expresión genética de origen –en el plano mítico- con la deidad serpiente, como sucede con varias de las deidades reconocidas.

Fig. 126

El ave mítica

Fig. 127

En el vaso B de Denver, el grupo de deidades relacionadas con la producción se inicia con la presencia de un ave, representada de forma natural y en gran tamaño. De hecho pareciera que es un personaje independiente dentro de este grupo selecto, que no solo se relaciona con esferas celestes, sino además porta un tocado semicircular bastante grande, destacando su importancia (Fig. 127/128, tomado de Shimada 2009, fig. 29). Como sabemos imágenes de aves con tocado semicircular tienen expresiones muy diversas en la iconografía lambayecana y costeña en general. Esta ave navega sobre una balsa de totora, pesca zambulléndose dentro del agua y puede nadar. En otras escenas que veremos más adelante, tiene un gran pene que presenta a una mujer desnuda. Asimismo, ha sido destacada en objetos de cerámica u objetos de oro, siempre mostrando un cuerpo de ave, con alas y cola emplumadas y siempre con un gran tocado semicircular emplumado también.

Fig. 128

Como hemos sugerido antes, no es sencillo indicar o precisar la especie en particular, por lo que hemos preferido sugerir que se trataría de una jerarquía mítica, en la que es posible participen varias especies de aves, incluyendo las aves marinas, nocturnas, falcónidas, picaflores entre las más importantes. Obviamente cada una debió tener un discurso mítico propio.

Deidades identificadas genéricamente como "pájaro", se pueden encontrar en los registros etnohistóricos realizados a partir del estudio de los extirpadores de idolatrías. Uno de los más interesantes refiere a Urpay Huachac una deidad "pájaro" esposa del dios Pachacámac, que no solamente era adorada en los pueblos de la costa sino además de la sierra, e inclusive de la selva central, hasta donde la fama y prestigio de Pachacámac fue notable. Refiriéndose a la pareja se indica: "Ambos, en consecuencia, era divinidades de los costeños. Ella sin embargo, también tenía templos y era venerada por algunos ayllus y/o naciones de la ceja de sierra y en la sierra misma. Tal ocurrió por ejemplo en el sitio denominado Mama (Actualmente Ricardo Palma)… Urpay Huachac poseía otra huaca en Mangas, llacta localizada en el aludido reino de Lampa…El por qué de esta irradiación a parajes tan distantes del valle de Ishma o Pachacamac, puede ser que tenga su explicación en el gran prestigio del citado dios y de la mujer de éste. Parece incluso, que en mama dicha señora tenía sus chacras de coca" (Espinoza, 1981: 123).

Siendo conscientes de las dificultades que tenemos hoy para distinguir a algunas especies de aves, mantenemos la propuesta que debió haber una suerte de jerarquía mítica de aves, en las que por lo menos destacaron las aves marinas, las aves de rapiña, las aves nocturnas, loros y colibríes.

El ave fecundadora

Un objeto de metal procedente del sitio de Cerro Sapamé, cerca de Túcume, nos permite recordar el especial rol masculino y fecundador que asumen algunas aves, pues han sido representadas con penes sobredimensionados, delante y detrás de una mujer (Fig. 129). Esta pieza de bronce, parte de un prendedor de estilo lambayeque, dado a conocer por Antze (1965), expresa un mito relacionado con aves de género masculino que copulan con una mujer, a partir de lo cual se puede deducir que tienen descendencia. La escena expone el rol sexual de estas aves en su

relación con seres humanos, explicitando su papel fecundador masculino, que en el plano mítico no es exclusivo de serpientes, felinos u otros animales. No es de extrañar que la sociedad moderna considere a los testículos como "huevos" y el pene como "pájaro". A los mitos de osos, felinos o serpientes que copulan con una mujer, con la que tienen descendencia, se suma además el rol de las aves. Recordemos además, los diversos mitos de origen cuyos protagonistas proceden de huevos de aves, como los de Catequil y Piquerao en la sierra de Huamachuco (Agustinos 1992). Para este caso, describiremos textualmente la descripción del objeto:

Fig. 129

"Una muestra singular y notable copiada ya antes y brevemente descrita por Brüning. Sobre una estrecha plancha cuadrada, en cuya parte inferior se advierte por una rotura que también esta pieza ha formado la cabeza ornamental de un prendedor, está de pie una mujer desnuda, cuyos cabellos están trenzados en varias coletas. En la mano derecha sostiene una matraca, en la izquierda un cuchillo dela conocida forma, sobre la cual he de volver después. Según informes de Bruning, el cuchillo fue roto antes. Delante y detrás de la mujer, está de pie un pájaro, cada uno de ellos dotado de huevos y de un gran pene erecto con el que tocan el cuerpo de la mujer. Todo el grupo está vaciado en bronce, en una pieza. Altura: 40 mm. Cerro Sapamé.

No se puede decir naturalmente nada seguro sobre la significación de esta escena, como sobre la mayor parte de muestras figurativas.

En relación con el grupo presente, quisiera yo señalar los evidentes pensamientos, de vincularlos con un círculo de representación mitológica, que tampoco es ajeno a nuestro mundo cultural (compárase la leyenda de Leda y el cisne). Los indios no trazan fronteras tan precisas entre Hombre y animal, como lo hacemos nosotros. Hombre y animal se encuentran equiparados en mucho mayor grado. Y es así como entre ellos, los dioses y héroes toman también figura de animales, y en esta forma tienen comercio con las mujeres humanas, etc. En el mito de Koniraya de los peruanos, el dios se transforma en un pájaro, se para en un lúcumo (fruta), la cual deja luego caer. La virgen Cauillaca come la fruta y gracias a ello, queda embarazada.

En nuestra muestra se trata evidentemente de un efectivo comercio sexual entre la naturaleza masculina en figura de ave, y la mujer, y no de una concepción mágica en el sentido del mito de Koniraya. Pero ambos pertenecen al mundo mental, en el que tenemos que buscar la llave para la comprensión de los grupos de figuras aquí reproducidas y de muchas otras expresiones similares en la cerámica" (Antze, 1965,67-69).

Efectivamente, es pertinente referirse al embarazo de la bella Cavillaca, mediante la forma de un pájaro. Aunque se puede discutir la especie del ave, no hay duda de su naturaleza. De acuerdo con Millones y Mayer (2012), el término que el cronista anónimo utilizó es el de *pisco* o *pisqu* que no señala ninguna ave en particular, aunque Arguedas y Taylor lo traducen como un picaflor.

Efectivamente, este tema es poco común, pero también forma parte de un mito lambayecano desconocido en el que el rol masculino de las aves es muy evidente. Si un ave macho fecunda una mujer, lo más probable es que tenga una prole de aves. Por esta razón, en el plano mítico, la relación con las tradiciones de Huarochirí, nos lleva rápidamente a pensar en el mito de Urpayhuachac, que se traduce como la que "pare palomas", puesto que una de sus hijas, al momento de huir asustada por Koniraya, que la quería violar, se convierte en paloma y escapa.

De otro lado, siempre en el campo de la sexualidad, las aves parecen están relacionadas metafóricamente con las calabazas ("checos" o "mates") de la especie *Lagenaria siceraria*, que permite a diversos personajes en la tradición oral andina (hombres, mujeres o animales), volar y remontarse por los aires, como las aves. Agregaremos la especial relación de los mates como parte de la sexualidad campesina tradicional en Lambayeque, pues de acuerdo con la forma de los mates, se reconocen aspectos masculinos o femeninos: el "poto" o la "lapa" sin duda hacen referencia al tamaño de las posaderas femeninas, como los "calabazos" a los testículos (Narváez,

1994). En ambos casos, son muy comunes y conocidas las formas como se usan estas expresiones en las reuniones sociales en las que el consumo de chicha y su contexto festivo le son inherentes. Algunas vasijas prehispánicas de la costa norte, muestran a un personaje de pie, colocando explícitamente un calabazo en la parte genital, sosteniéndolo como ambas manos.

Un hermoso disco "chimú" repujado en plata, de 34 cm de diámetro perteneciente a la colección de Dumbarton Oaks en Washington ha sido decorado con una serie cuatro niveles circulares concéntricos que se suceden hasta llegar al centro, en la forma de un círculo llano pequeño (Fig. 130, King, 2000, 44, Fig. 15 b).

En nivel superior se ven dos personajes alternos: el primero, un ser antropomorfo en posición horizontal sobre su vientre, encerrado dentro de un espacio rectangular rodeado de conchas de *Spondylus*. El segundo es una gran cabeza circular de ave como un eje desde el cual brotan olas u ondas que rematan en flecos, como elementos opuestos y complementarios.

El segundo nivel muestra también dos personajes alternos: el primero es un ser antropomorfo, sentado, con las piernas abiertas y los brazos semiextendidos con las manos abiertas. Tiene tocado bipolar sobre el cual se agrega una sección semicircularque remata en un gran penacho semilunar. En el centro del vientre tiene representado el símbolo de la *chacana.* El segundo personaje es una serpiente ondulante bicéfala colocada de forma vertical. De este modo, en la secuencia se ve al personaje humano flanqueado por dos serpientes.

Fig. 130

En el tercer nivel, la iconografía es un poco más compleja, pero complementaria. El personaje central es un ave, colocada en posición vertical, sin cuello, con alas y colas emplumadas y piernas a los costados del cuerpo. Luce un tocado semicircular que remata en un gran penacho semilunar. Esta ave, luce rasgos antropomorfos, puesto que su rosto así lo indica. A un costado este personaje está acompañado por cabezas trofeo con una soga que se une a la base del cuello y aves en el otro lado. Una especial forma en V colocada en posición lateral, separa cada conjunto, repitiendo la misma forma.

El cuarto nivel tiene un conjunto de dos representaciones zoomorfas alternas, con un alto sentido estético. El primero lo conforman serpientes bicéfalas colocadas en posición vertical, forman un rombo con una *chacana* en el centro. Este conjunto se alterna con representaciones de aves,

todaslas cuales tienen la cabeza y el pico hacia atrás, sobre el lomo. La excepción es una sola ave en posición vertical, en picada.

Hemos considerado necesaria la descripción de este disco, considerando el aspecto sexual de los personajes, pues aquél con las piernas abiertas, debe ser de sexo femenino, puesto que además de la posición femenina, reitera la conjunción del tocado bipolar y el tocado semilunar, y asocia una chacana con círculo central como símbolo de fertilidad y creación en las cuatro direcciones del mundo. Si esto es correcto, el ave que aparece como eje del tercer nivel, debe tener connotaciones masculinas, considerando el mito explicado por Antze, pero además, indicando que luce un tocado semilunar masculino.

La deidad de las esferas

Fig. 131

La deidad de las esferas, constituye también aparentemente un personaje que se extiende más allá de las fronteras de la costa lambayecana. En la iconografía chimú, su presencia es reiterada, apareciendo de modo más sencillo, pero con los mismos atributos: de pie, con los brazos semiextendidos portando una esfera en cada mano, luce además un gran tocado de dos niveles, el primero semicircular o con el motivo "alas y colas" seguido por un enorme tocado semilunar (Fig. 131/132, tomado de Zevallos 1989). Si bien se muestra de pie, el escenario puede ser una gran esfera llena de puntos (Ravines 1988: 107), que nos propone una representación de la deidad en un medio cósmico. El tema también se puede observar en la costa central, un ejemplo procede de una tela chancay en donde el personaje expresa el mismo gesto mítico, y es muy evidente que en el centro de las manos sostiene las esferas (Lumbreras y Reid 1979, 102). En representaciones de cerámica, la deidad lambayecana de las esferas celestes, ha sido representada sobre una plataforma que representa una estructura sagrada, con el cuerpo lleno de círculos como pintura corporal en brazos y piernas (Zevallos, 1979, 59).

Tal vez el ídolo de Carhua sea el que más se acerque a las propuestas alrededor de esta deidad lambayecana. Los estudios sobre mitología que realizó Tello para los valles de Lima, identificaron a un ídolo cuyo espacio sagrado era una cueva conocida como Carhuara dentro de Cerro Lucana, una montaña sagrada en la comprensión de la provincia de Canta. Esta deidad era adorada por las comunidades de Viscas, Carhua y Lachaqui que se lo disputaban arrebatándoselo. Tello describe su rol de la siguiente manera: "Se cree que este ídolo controla las lluvias, y principalmente produce la sequedad y aún la hambruna…Siempre lo tienen oculto en su caverna y solamente lo sacan cuando amenaza una calamidad, como la escasez de lluvias. Es sólo entonces cuando el ídolo responde a los brujos con lluvias" (Tello, 1999, 47)

Fig. 132

Pensamos que la deidad que sostiene ambas esferas debe permanecer en equilibrio permanente, un desbalance es sinónimo de crisis ambiental, con lluvias o sequías severas. Aun hoy día los campesinos de Túcume, saben que los "cachitos" de la luna creciente deben estar al mismo nivel, si el cachito del lado derecho está más alto, es indicación de tiempo de sequía, si el izquierdo está más alto, serán épocas de fuertes lluvias, que en la costa son inusuales (Sr. Teodoro Sandoval Acosta, Túcume, Julio de 1995, comunicación personal).

Los datos arqueológicos más pertinentes respecto de manos

y esferas, fueron registrados en la famosa tumba de Sipán, cuyo personaje central tenía en sus manos, un "lingote" de oro en la mano derecha y otro igual de plata en su mano izquierda. En realidad, estos objetos son semiesferas de base aplanada y superficie convexa que responden al concepto que estamos discutiendo. De esta forma, el personaje expresa un rol de equilibro entre dos elementos celestes, siendo él mismo el fiel de la balanza. Efectivamente, a diferencia de las demás tumbas de élite de Sipán, la persistencia de elementos de dualidad en este contexto específico, con collares de maní divididos en oro y plata entre otros objetos de gran importancia simbólica, atribuyen al personaje un rol relacionado con la deidad de las esferas que estamos comentando, siendo de este modo, su representación en este mundo. Este contexto abona en favor de una muy cercana relación cultural entre la tradición moche y lambayeque, con la que finalmente se encontraron incas y españoles a fines del siglo XV.

La deidad escorpión

Fig. 133

Si bien los personajes relacionados con las plantas y el de las esferas son más comprensibles en el marco mítico, resulta poco documentada la identidad de una deidad escorpión, que de modo reiterado, en las imágenes de los vasos Ay B de Denver, aparece relacionado con camélidos. Los antecedentes más importantes sobre tan oscuro tema, los podemos encontrar en la iconografía moche, en donde las imágenes de alacranes tampoco son muy comunes. Golte hace una referencia a un pequeño grupo de vasijas moche que muestran una asociación iconográfica entre escorpiones y diversas escenas míticas relacionadas con la "divinidad F" (Golte, 2009: 360-362), sin embargo, no hace ninguna explicación respecto del significado o rol del escorpión.

Tal vez una de las representaciones moche más significativas sea la que está plasmada en la parte medular del mural complejo de los recintos esquineros tanto en Huaca de La Luna como en Huaca Cao. En estos murales, el escorpión ocupa un lugar prominente y central de la fachada del recinto. Está rodeado de escenas y personajes notables, como una forma ovoide antropogénica, serpientes, redes, estrellas, la luna creciente, embarcaciones de totora y el personaje protegido por una cúpula desde donde sostiene un objeto circular con animales en su interior. Su contexto pareciera ser el mundo celeste, estelar. Este último tema ha sido también registrado y descrito en el vaso B de Denver, al exterior del cuerpo de la deidad serpiente.

Este personaje mantiene su vigencia por lo menos hasta los momentos finales de la expansión chimú en Lambayeque. Kroeber a principios del siglo XX, en los albores del conocimiento de esta región, documenta un total de 22 piezas de cerámica que hoy se encuentran en el Fiel Museum de Chicago, dentro de las cuales aparece la deidad escorpión sobre el cuerpo globular de una vasija con asa estribo de sección cuadrada, de color negro y superficie pulida (Kroeber, 1930, lámina XXI, N°2). Esta misma forma de vasija ha sido también recuperada como parte de las ofrendas de un entierro femenino, en posición sentada y flexionada ubicado en el sector suroeste de Túcume (Fig. 133). Este personaje recibió como ofrendas, varias vasijas sencillas de tipo utilitario, pero los instrumentos más relevantes fueron un conjunto de agujas, husos y piruros pequeños de metal, arcilla y concha, colocados como cuentas de una pulsera colocada en la mano derecha de la mujer tejedora enterrada. Hasta donde sabemos, es el primer caso en que la deidad escorpión es encontrada en un contexto registrado científicamente. ¿Acaso este contexto muestra una relación íntima entre el camélido como proveedor de lana, el arte textil y la presencia expresa de la deidad escorpión como un protector de importancia para una tejedora que va al otro mundo?

¿Qué puede significar el escorpión en este contexto iconográfico? Si bien en realidad es un tema casi totalmente desconocido, existe alguna información especialmente en el área amazónica que podría contribuir con la discusión sobre tan interesante tema. En la mítica Asháninka, el escorpión es entendido como un animal peligroso que puede causar daño con sus picaduras, al mismo tiempo, es explicado como un guerrero que fue castigado por *Awíreri*, uno de los demiurgos más importantes, por llevar las flechas a la espalda, cosa que los Asháninka nunca hacen (Rojas, 2002: 189). Como sabemos, seres humanos que son convertidos en animales como un castigo divino es un tema común en la compleja cosmovisión andina.

Fig. 134

En el mito de creación del río Amazonas, los protagonistas son una pareja de mellizos que deciden conocer el secreto del agua en tiempos en que era muy escasa en la Amazonía. En aquellos tiempos, observaron al abuelo que diariamente traía el agua que brotaba del tronco de la lupuna, el más majestuoso de los árboles. Se ponen de acuerdo con todos los animales roedores y las aves *picamadera* para ir por las noches a cortarle el tronco y tumbar el árbol. Cuando retornaban a la noche siguiente para terminar de talarlo, encontraban el árbol intacto, debido a que el abuelo retornaba todas las noches para curarlo. Debido a esto uno de los mellizos, convertido en escorpión, picó el dedo gordo del pié del abuelo, en ese instante el árbol cayó con un estruendo enorme. Desde ese momento nace el río Amazonas, las ramas son sus tributarios y las espinas y hojas se transformaron en la gran variedad de peces (Cornejo y Beingolea, 2007: 4). En este caso, Puede argüirse que el escorpión transgrede el orden establecido, genera una crisis que a su vez origina la cuenca del río más caudaloso incluyendo los peces.

En la Amazonía colombiana, el estudio etnobotánico de los hongos, ha permitido elaborar un modelo conocido como el de insecto-hongo-bejuco, de acuerdo con el cual, la muerte de un insecto genera el crecimiento de un hongo, del cual finalmente se genera un bejuco de utilidad para las comunidades nativas. Esto implica una metamorfosis mítica de insecto a hongo y luego a bejuco debido al castigo de una divinidad creadora conocida como *Royima.* Dentro de estos insectos se encuentran las hormigas, arañas, mariposas, pero además al alacrán, luego de cuya muerte, nace *Gio*, un bejuco del cual se fabrican las trampas y nasas para pescar (Vasco-Palacios, *et al.* 2008: 26). Este mito implica al escorpión cuya muerte genera vida, en la forma de una liana necesaria para las actividades de pesca.

Fig. 135

Esta capacidad benefactora incluye la presencia del escorpión encarnado en *Ituana* o *Itoki*, esposa de *Maishana,* dioses primordiales de cuya unión surgieron los Tawuahkas, Miskitos y Yusku, entre la actual Honduras y Nicaragua. *Itoki* era llamada la "madre alacrán" (Von Honuwald, 1987: 9), con lo que resume un concepto de fertilidad.

Así, el alacrán no necesariamente debe ser considerado un animal peligroso por su veneno, sino que es un animal benefactor. Biológicamente, la presencia del escorpión también puede significar una lucha contra ciertas plagas en el campo de la agricultura y sus picaduras generan beneficios, más allá del dolor e inflamación inicial que causa, como el caso de abejas y avispas. El escorpión, que estamos analizando, vinculado a la mitología de la costa norte del Perú, es un ser divinizado y benefactor. Aunque la relación con los camélidos resulta evidente (Fig. 135), el relato o discurso mítico tal vez se haya perdido para siempre.

Fig. 135

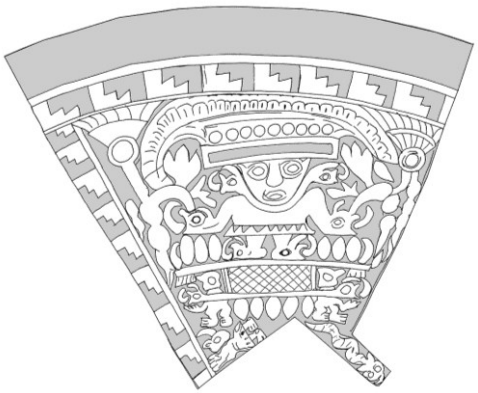
Un aspecto interesante relacionado con esta deidad, es una representación en plata que muestra el rostro con un gran tocado, que se repite en el extremo de su cola, al punto que no se aprecia el aguijón que la caracteriza. Esta imagen contribuye además a corroborar nuestra propuesta de la importancia de la cabeza y la cola como la unidad de opuestos en el aspecto biológico, como una parte indesligable de la cosmovisión andina, tanto en animales como en hombres y dioses.

Las deidades del maíz, las leguminosas y los tubérculos

Fig. 136

Fig. 137

Fig. 138



Como ha sido demostrado en los vasos A y B de Denver y la copa del Museo Larco, las representaciones de personajes sosteniendo plantas de maíz, tubérculos (aparentemente yuca o mandioca) y leguminosas son bastante expresivas. Los personajes están rodeados de estos elementos, pero al mismo tiempo, elementos tan importantes como el tocado, hacen referencia al maíz, fruto por excelencia de las sociedades prehispánicas (Fig. 136, ML020155 y Fig. 137).

Estas representaciones son recurrentes además en otros materiales: madera, piedra, cerámica y textiles en nuestras sociedades costeras, lo que hace pensar que han sido divinidades pancosteñas, por lo menos. Quizás la más común es la representación de la divinidad del maíz, expresada de diversa forma, como un personaje antropomorfo cuyo cuerpo está lleno de maíz, o simplemente, un personaje sobre mazorcas de maíz, con un tocado con dos, tres o más mazorcas como todo ornamento.

Estas divinidades debieron ser de suma importancia y su culto debió estar adscrito a las temporadas de siembra y cosecha, como el cultivo principal, por lo tanto, esta deidad debió ser bastante homenajeada. Las mazorcas de mayor tamaño, incluyendo las mazorcas mellizas fueron especialmente vestidas y sujetas de culto familiar, expresándose de este modo la divinidad.

Es interesante notar que en el caso del vaso B de Denver, la divinidad del maíz tiene dos representaciones dentro del mismo campo, lo que nos ha permitido sugerir, la importancia de este fruto durante todo el tiempo, mas allá de las cosechas, en todo lo relacionado con el sistema de almacenamiento.

Tubérculos y leguminosas parecieran tener un lugar común en las expresiones míticas pues aparecen acompañando a un solo personaje (Fig. 138/139). Aunque podamos tener algunas dudas respecto a la identificación de ciertos íconos con un tubérculo en especial, creemos que las expresiones plásticas son bastante claras.

El maíz parece una serpiente

Fig. 139

Durante la realización de nuestro estudio, nos llamó la atención la forma serpenteante como fue representada la planta del maíz, aspecto que no es parte de su forma natural (Fig. 142). El tallo del maíz es recto, derecho, solamente de modo excepcional se puede observar en la chacra un tallo ligeramente serpentino o zigzagueante. Nos pareció por ello que se trata más bien de una representación esencialmente simbólica y no estrictamente naturalista. Hasta el momento hemos podido observar el modo como diversos objetos largos, de madera, metal o cerámica, adquieren con facilidad la expresión final de una serpiente, evidentemente mítica, pues tiene los rasgos de la serpiente dragón. El maíz no escapa a esta lógica y se expresa de forma parecida (Fig. 140, tomado de King, 2000).En un objeto de metal de estilo moche, un personaje "agricultor" con gran tocado, tiene a sus lados plantas de maíz bastante sinuosas, con los frutos alternos a ambos lados. El personaje sostiene además una estaca o bastónde forma vertical en una de las manos (Carcedo 2008, Fig. 65-66, pág. 520), artefacto que notoriamente tiene un extremo con cabeza de serpiente (Fig. 141). Otro aspecto que es interesante hacer notar es la forma de distribución alterna de los frutos del maíz, ubicados alrededor del eje del tallo en forma ascendente. Ambos rasgos se integran en la inequívoca imagen de la serpiente, pues esta especial distribución de frutos alternos es la que caracteriza a los apéndices que emanan de su cuerpo, tanto de la serpiente mayor como la menor dentro de ella, tal como fue descrito en el vaso B de Denver. Esta observación nos lleva a proponer como hipótesis, una cercana relación simbólica entre ambos elementos, reforzando la teoría que establece el estrecho vínculo entre el mundo marino y la agricultura. Así, se establece una relación entre el maíz, cuya fertilidad se expresa en la gran cantidad de granos semilla que generan sus frutos, con una deidad serpiente cuyo rasgo más importante también es el de la fertilidad en el tiempo mítico. Como parte de la estructura de este mito, el agua es parte indesligable. Por ello, los ritos de agradecimiento relacionados con la cosecha de maíz, en la cultura andina y diversas sociedades americanas en general, incluyen a la deidad del agua, la deidad de la tierra y la deidad del maíz como elementos complementarios en un mismo propósito, tal como sucede con los hopi en el suroeste de Estados Unidos, cuyas relaciones de parentesco con los aztecas mejicanos es conocida, o comunidades quechuas del Cusco. Es interesante además comprobar que en el primer caso, la danza asociada con la cosecha hace referencia explícita a las serpientes (Torres Cisneros, 2008, 440-441).

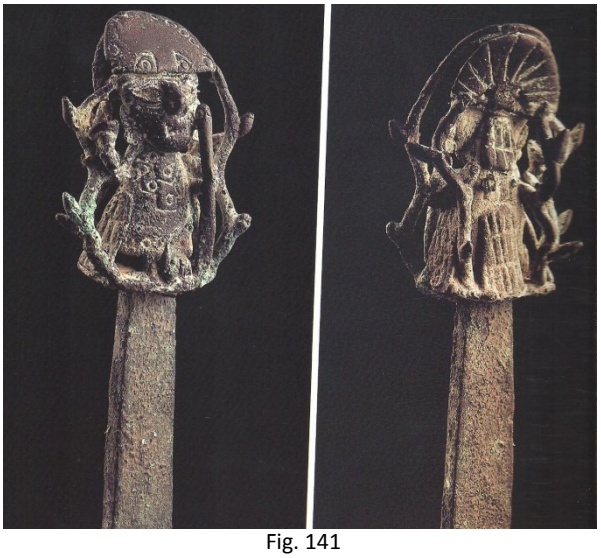


Fig. 141

Fig. 142

La deidad de los grandes vasos

Una de las deidades más interesantes es la que aparece en el vaso A de Denver cuyo gesto principal es el de sostener un vaso en cada mano (Fig. 143). Este personaje está ataviado con los mismos ornamentos, el mismo tocado, las mismas orejeras y vestido como los dioses de la

Fig. 143

producción o los dioses del mar. Por lo tanto tiene un estatus parecido. En la iconografía lambayecana, no es muy común encontrar imágenes que lo muestren en relación con otros elementos.

Quisiéramos destacar algunos detalles del personaje: el primero es su tocado, luce un tocado de tres niveles: el primero de forma tubular de lados cóncavos, el segundo de forma escalonada doble y el tercero el gran penacho emplumado semilunar. Las cabezas de serpiente que luce a ambos lados de la cabeza –que indican su ancestro mítico- también tienen tocados parecidos: un nivel escalonado doble, sobre el cual luce un penacho semilunar. Las andas tienen extremos con cabeza de serpiente mítica.

Fig. 144

Un par de orejeras bien conocidas, (Kauffmann, 1996: 242) muestra al mismo personaje, esta vez con un solo vaso, pero en la otra mano porta un penacho con un tocado semicircular emplumado. El tocado tiene primero una forma escalonada doble y luego en gran tocado semicircular. Sus asistentes lo llevan también en un anda cuyos extremos tienen cabezas de serpiente mítica. Aparecen además vasijas rituales.

En la colección del Museo Larco, encontramos un objeto de metal (Fig. 144, ML100603), con la representación del mismo personaje: tiene un gran tocado semicircular sobre el cual se añade otro de forma semilunar. Su gesto principal es el de portar un vaso en cada mano, tal como se observa en el vaso A de Denver. Sin embargo, lo rodean iconos como el de la "S" horizontal, símbolo relacionado con la fertilidad.

En todos estos casos, el uso de los vasos pueden relacionase obviamente con la bebida, pudiendo ser ésta de tipo festivo o de alucinógenos. Esto podría discutir su naturaleza respecto del personaje que hemos bautizado como shamán (en este capítulo). Uno puede observar que el personaje de los grandes vasos, tiene una presencia mucho más imponente, por el vestido y lo complejo del tocado, pues en el segundo caso, ambos aspectos son bastante más modestos, no a la altura de una deidad.

Para el caso de la bebida festiva, este personaje podría encarnar una especie de Dionisio andino, considerando la importancia de la chicha de maíz en las sociedades prehispánicas. En la famosa leyenda de Naymlap, el fundador de la dinastía tenía como uno de sus principales asistentes u "oficiales" a Ochocalo, dedicado únicamente a su comida y bebida.

En los registros etnohistóricos se ha podido identificar a señores cuya principal responsabilidad era la producción de chicha de maíz, dedicada a las necesidades de los grupos de poder. Las principales obras públicas hechas por mano de obra comunitaria, requería como principal incentivo el abastecimiento de chicha de maíz, tal como sucede aun hoy en día.

Fig. 145

Uno de los contextos iconográficos que podrían incluirse en esta propuesta es la pintura mural del sitio de Úcupe en el valle de Zaña (Fig. 145/146/147/148), en el que un conjunto de 9 personajes, tienen como elemento en común grandes tocados, alas y un vaso en cada mano. Este conjunto fue interpretado como la dinastía de Naymlap (Meneses y Alva, 1986). Si partimos del gesto como elemento básico de análisis, podríamos generar una propuesta distinta: Si considerando un grupo de personajes que portan vasos en ambas manos, cuyas diferencias están en el vestido y la decoración facial, podríamos decir que efectivamente, podría tratarse de un grupo cercano, un clan familiar cuya especialidad está relacionada con los vasos en ambas

manos. Un aspecto interesante es que el tocado escalonado doble, sobre el cual se luce el gran tocado semilunar emplumado es el mismo de los personajes mencionados antes. El ambiente festivo está remarcado con los músicos y danzantes, que de ninguna manera estuvieron ajenos al consumo de chicha de maíz.

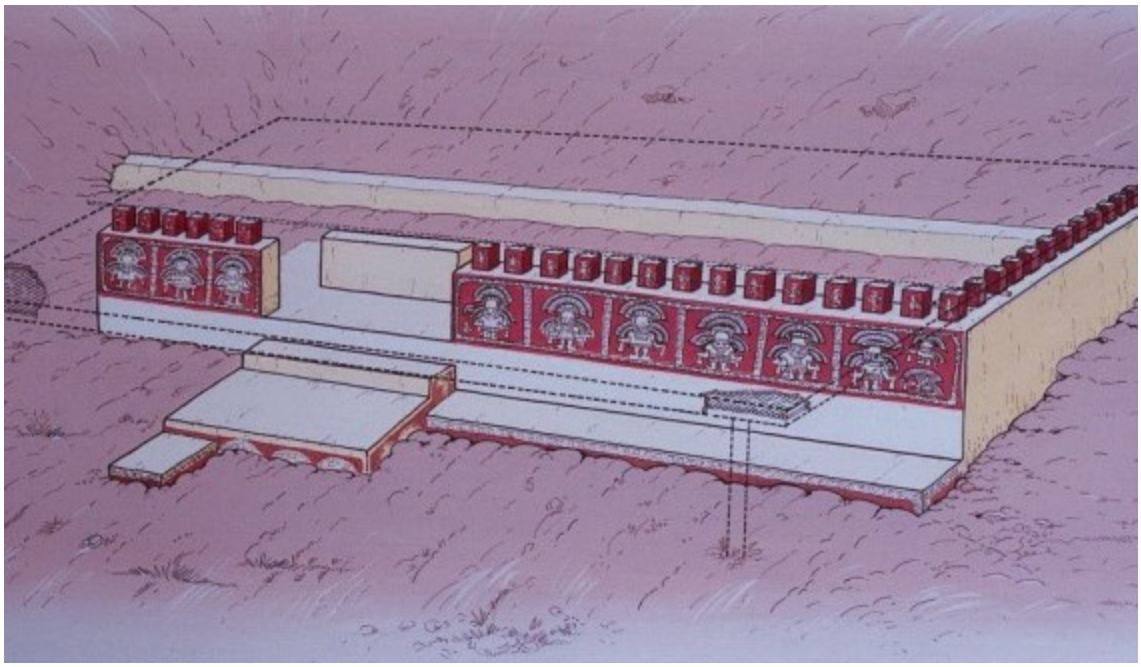


Fig. 146

La relación simbólica con el ave mítica es bastante evidente, pues todos tienen alas, incluidos los "asistentes" que van representados de perfil. El ave mítica se convierte así en parte inherente al contexto del personaje de los grandes vasos, habiéndose encontrado evidencias adicionales relacionadas con este personaje de modo individual. Aunque la pintura del ave mítica fue encontrada dentro de los escombros, es evidente que formaba parte del contexto iconográfico. Esta relación se reitera al mostrarla además, portando un vaso ceremonial, repitiendo el mismo gesto que contextualiza el conjunto de pintura mural. Así, el edificio fue dedicado a la deidad de los grandes vasos. Será muy interesante esperar los resultados de las futuras excavaciones arqueológicas para ver de qué modo, el aspecto funcional de los recintos y el contexto cercano al mismo, se relaciona o no con esta hipótesis.

Recientemente, la ampliación de las excavaciones ha mostrado un grupo adicional de personajes, en los que aparecen además, músicos y acróbatas, uno sobre otro llevando "banderas" emplumadas (Walter Alva comunicación personal, Julio 2012), reafirmando el contexto festivo.

Fig. 147

Fig. 148

Deidad de los brazos extendidos

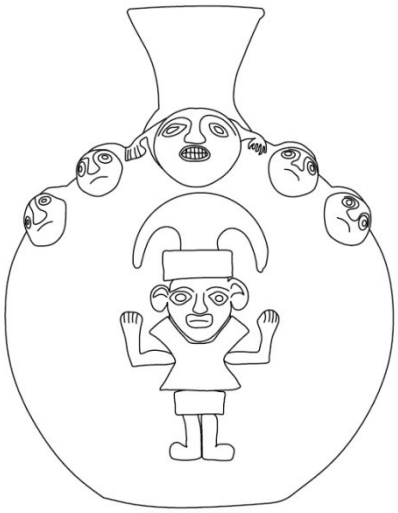


Fig. 149

Tanto en la cerámica chimú como lambayeque, se pueden encontrar numerosas representaciones de un personaje cuyo gesto más importante es el de levantar los brazos semiflexionados formando casi un ángulo recto con el antebrazo (Fig. 149/150,ML 101525/151 ML101653). Las características de este personaje pueden resumirse en las siguientes:

- Luce una túnica sencilla con mangas, a veces tiene cinturón y un faldellín con flecos, otras veces no muestra cinturón. A veces la túnica tiene decoración en la forma de chevrones en bandas verticales.
- Tiene un tocado de dos partes: una base llana de poca altura sobre la que se eleva un tocado se forma semilunar. Luce también un tocado semicircular que remata en un penacho de plumas en la parte central hacia arriba
- Luce orejeras sencillas de forma circular.
- Tiene ojos almendrados u ovalados.
- A veces no muestra un collar o pectoral.
- Está acompañado de diversos animales, dentro de los cuales podemos mencionar a las serpientes, aves, lagartijas (ML 022466, ML025117), conchas de Spondylus (ML101525).
- Se encuentra dentro de un campo decorado con piel de ganzo, tanto de forma circular pequeña o alargada de forma vertical, lo que presupone un espacio celeste. A veces al borde del campo celeste se han representado olas encrestadas que rematan en cabeza antropomorfas.
- A veces el campo dentro del que se encuentra tiene el diseño de una red de fondo (ML101 653).

Fig. 150

- A veces no tiene piernas (ML020564).
- Normalmente no tiene ningún objeto en las manos, en algunos casos tiene un bastón a ambos lados de ambas manos, aunque no los coge propiamente (ML 022460).
- A veces el personaje se encuentra dentro de una estructura “templo” (ML100748).

Fig. 151

La presencia de este personaje es bastante notoria y abarca materiales diversos: cerámica, metales y tejidos. Es tan recurrente, que no solo aparece en la iconografía lambayecana, sino además en la iconografía chimú, pero también en la costa central, en chancay, considerando por ello que tuvo su culto en un vasto territorio. Uno podría argumentar que se trata del mismo personaje que hemos identificado cogiendo una esfera en cada mano, ya que puede tener el mismo tocado y no tiene ningún objeto en las manos. Sin embargo, preferimos considerarlo como un personaje independiente

Los dioses con armas

Son conocidas las representaciones de un personaje relacionado con el uso de armas. Por armas podemos definir a los artefactos relacionados con ataque y defensa. Una lista de armas relacionadas con la cultura de Lambayeque, ha sido realizada a raíz del análisis iconográfico del respaldar de un anda de madera que luce un conjunto de 8 “estructuras templo”, que albergan dentro a personajes individuales o a grupos de 3 personajes (Fig. 152, tomado de Carcedo 1989). Se ha demostrado que este conjunto está involucrado dentro de un concepto simbólico de dualidad, al alternar la decoración de los templos con aplicaciones de oro y plata. Los personajes comparten la máscara de la “misma deidad”, diferenciándose por su ubicación en cada grupo,

pero además por sus tocados, vestido y los objetos que portan en ambas manos. Pero además, se hace saber de la existencia de armas, considerando su función ofensiva: mazas cortas, largas y mixtas, las lanzas, cuchillos o tumis, dardos, hondas y lanzaderas o estólicas. Pero además se da cuenta de un repertorio de armas defensivas que incluyen; escudos, cascos y vestidos acorazados (Carcedo, 1989:265). Cuando la autora se refiere a los personajes que portan estos objetos, indica que se trata de "*soldados*" (op. cit pág. 267) usando letra cursiva, a nuestro entender, para indicar lo relativo del término. Sin embargo en un estudio posterior (Carcedo, 2013) los mismos objetos son considerados como "bastones" en la iconografía de vasos rituales.

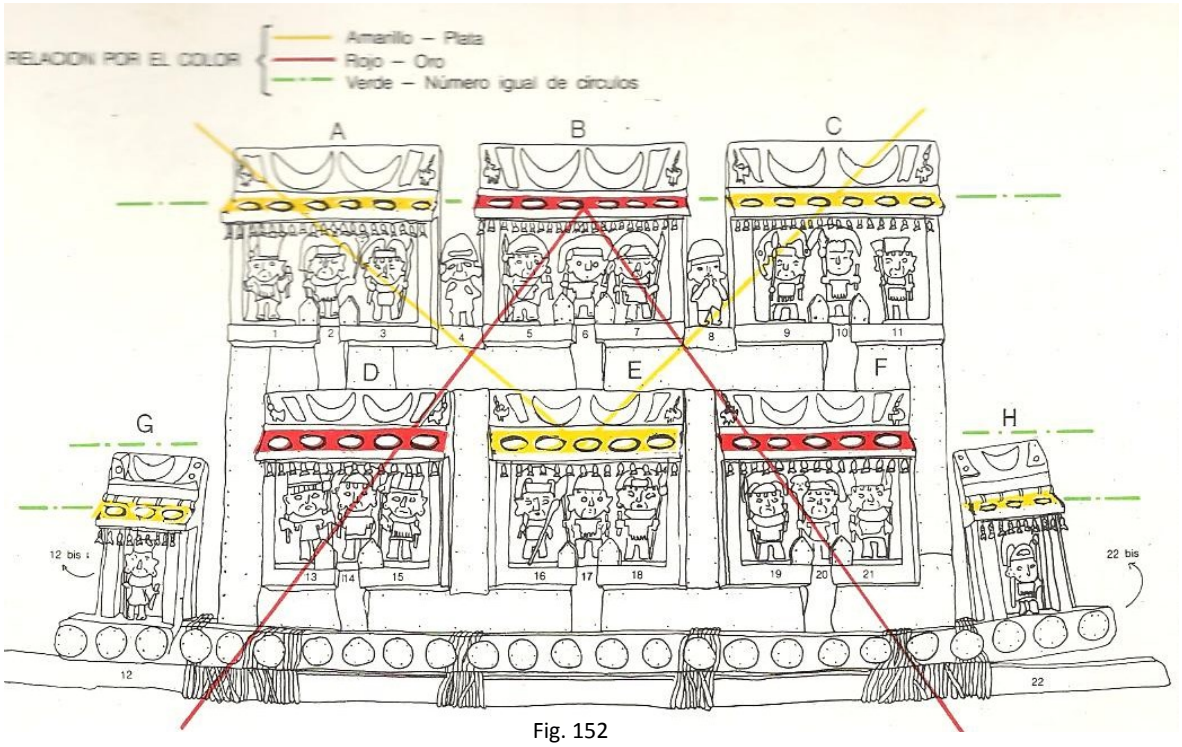


Fig. 152

Efectivamente, los 22 personajes comparten, entre sus diferencias, la cara máscara a la que siempre se ha identificado como expresión de una deidad, considerada dentro de un criterio generalizador, como Dios Sicán o Naymlap. De acuerdo con nuestra aproximación, podemos decir, que efectivamente, la famosa cara máscara, con los ojos alados, puede ser universal dentro del panteón religioso, cumple un rol sacralizador, pero no asigna una identidad o individualidad, ya que la lucen muy diversos personajes, como la deidad escorpión, el sapo mítico, la deidad serpiente, el dios del mar, los dioses de la producción o las deidades femeninas. Es el mismo caso de los tocados, que siempre son los mismos o muy parecidos. De esta manera, la definición de los personajes pasa más bien por señalar los atributos, gestos, vestidos u objetos con los que están asociados.

En el caso específico de los *soldados*, podría buscarse una relación entre los tocados y los objetos que usan. De este modo quizás haya una interpretación diferente para un tema tan interesante. Aunque la autora no lo indica explícitamente, la comparación realizada convierte a estos personajes en soldados, o guerreros. Sin embargo, están representados dentro de estructuras templo ornamentadas con símbolos de profundo sentido religioso. En este sentido, es posible pensar en una jerarquía mítica relacionada con personajes diestros en el uso de armas y obviamente con la guerra. La violencia fue también partera de la historia en el tiempo mítico, los dioses lucharon entre ellos y cortaron las cabezas de los vencidos, convirtiendo esta violencia en un hecho sagrado que es preciso replicar en este mundo.

Fig. 153

Efectivamente, son diversas las representaciones en vasos de oro de estos personajes que portan porras o lanzas, sin embargo, no son comunes escenas de enfrentamiento. Una excepción es el vaso B de Denver, que muestra a guerreros que usan escudos, casco y dardos. Asimismo, hombres con hachas y uno que laza un hombre por el

cuello, dentro del mismo contexto hay cabezas trofeo.

En otras palabras, la violencia de las armas fue parte de los hechos sociales. Cuando llegaron los españoles al valle de La Leche, hicieron noticia de la guerra que existía en ese momento entre el pueblo de Túcume con el de Jayanca (Cieza de León, 1985 [1553]). Este conflicto armado debió tener como escenario el amplio territorio, caracterizado por zonas de bosque seco, las primeras estribaciones de la cordillera andina y grandes plantaciones agrícolas. Es en este momento en que los sacrificios humanos se incrementaron en frente del Templo de la Piedra Sagrada de Túcume (Narváez, 2011). En estas circunstancias, deidades vinculadas a la guerra, las armas y los sacrificios humanos debieron tener un rol preponderante para quienes acudían a los enfrentamientos dispuestos a dejar la vida.

Fig. 154

En la cerámica lambayecana, se han plasmado varias escenas que involucran a guerreros que lucen tocados ceremoniales notables, pero además sostienen porras y escudos (ML020148, ML023222). Estos personajes pueden ser entendidos como guerreros propiamente dichos, mostrando una extraordinaria correspondencia con los guerreros moche representados de modo bastante realista. No es el caso de otro tipo de representaciones que están más relacionadas con el plano celeste, pues están representadas dentro de un campo decorado con "piel de ganzo". Este es un personaje bastante reiterado y se lo puede identificar por varias características:

- Siempre está de pie, mirando de frente.
- Usa un tocado semicircular (Fig. 154, ML009926), recto o de alas y cola, o bipolar con armas en las manos.
- Este personaje sostiene varios tipos de armas: una lanza en cada mano o una sola, un cuchillo en una mano y una cabeza trofeo en la otra (Fig. 156, ML101196), un cuchillo de hoja recta en cuya base tiene una soga, en este caso, a veces tiene la otra mano sola o portando un bastón con remate troncocónico invertido.
- El personaje a veces tiene un collar sencillo, en otros casos otras no lo usa.
- Luce una túnica con mangas y con cinturón simple, haciéndose notar la cintura.
- Curiosamente, el personaje a veces no tiene armas (Fig. 155, ML100857), pero sujeta cabezas trofeo en ambas manos.

Por todas estas características consideramos pertinente pensar en una deidad relacionada con el uso de armas, que culmina su perfomance cuando corta la cabeza del vencido y la luce como trofeo. Esta es la práctica que deben asumir los hombres de este mundo, incluyendo la sangre humana o de animales como uno de los valores de mayor importancia del factor religioso. Los estudios arqueológicos realizados en el Templo de la Piedra Sagrada de Túcume, nos han permitido identificar la decapitación de los hombres ofrecidos a la deidad montaña expresada en la piedra sagrada, como un patrón sacrificial (Narváez, 1996, 2011; Toyne 2006).

Fig. 155 Fig. 156

Los estudios arqueológicos realizados en el Templo de la Piedra Sagrada de Túcume, han demostrado la estrecha relación entre el ritual que se hace a una deidad de piedra, con sacrificios humanos y de animales, además de numerosas conchas, fragmentos de cerámica, semillas, objetos en miniatura tanto textiles como de metal. Pues bien, en estos contextos se han encontrado claras evidencias de cercenamiento de cabezas, para lo cual el sacerdote degollador, realizaba su sangrienta tarea utilizando un cuchillo ceremonial en la forma de una medialuna (Narváez 1986, 2011). Estos sacrificios debieron tomar lugar en determinados días del calendario religioso, pero también en circunstancias de crisis, en las que es necesario ofrecer a los dioses lo más preciado de este mundo: una vida humana.

Fig. 157

Fig. 158

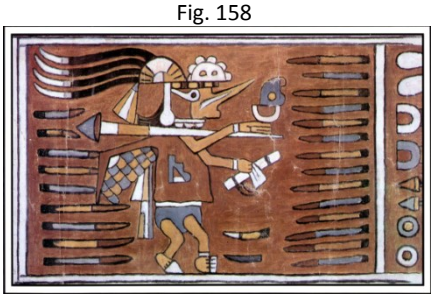


Fig. 159

Es lógico suponer que los sacerdotes y sus ayudantes, realizaban sacrificios dirigidos a deidades específicas. En este caso, deben ser parte del mismo contexto la deidad de los cuchillos del vaso A de Denver (Fig. 153) y el dios decapitador del mural de Huaca Las Ventanas (Fig. 157), que es posible sean el mismo personaje en diferentes actitudes. Sin embargo, su atributo principal son los cuchillos que hacen posibles las cabezas trofeo. Si observamos al decapitador de Huaca las Ventanas, con la deidad con armas de la tumba de Huaca el Oro (Shimada, 1995, fig. 54) que Shimada denomina "Señor Sicán", veremos una notable coincidencia con el tocado: un primer nivel semicircular con círculos en su interior y luego un penacho bipolar con plumas bastante largas. Estas coincidencias nos llevan hacia el mural moche-huari de Huaca Pintada de Túcume (Fig. 159, tomado de Bonavía, 1985), en donde un personaje alado, que lleva una porra al hombro y está rodeado de dardos, tiene también el mismo tocado semicircular con círculos y luego el emplumado largo. En este caso, el personaje además tiene atributos de ave: alas y una nariz puntiaguda como un pico. No podemos dejar de mencionar el hecho de que diversos vasos de oro que muestran a personajes con armas: porras o lanzas, tienen siempre el tocado semicircular, pero además, lucen el penacho de grandes plumas (Ver en Kauffmann, 1989: 209)

En casos excepcionales hemos encontrado al personaje con un tocado semilunar bastante grande, pero con las mismas armas, siempre dentro de un campo celeste, lleno de "piel de ganzo". De este modo, podríamos afirmar que en el campo mítico tenemos personajes involucrados dentro del campo masculino y otros en el campo femenino, asumiendo la misma tarea funcional, tal como consideramos se expresan los personajes de los vasos estudiados por Carcedo (2013) que ayudarían a discutir la naturaleza del personaje de la tumba de Huaca Loro excavada el 2008 (Shimada, 2014).

El personaje en posición extendida

En los relieves de Huaca Las Balsas, se registró parte de un personaje que pudo ser reconstruido por simetría -de acuerdo con los cánones estilísticos Lambayeque- que corresponde a los relieves de la fase 3. Este personaje (Fig. 160) se caracteriza por lo siguiente: Se encuentra en posición horizontal, tiene una túnica con cinturón, porta vasos en las manos, tiene un gran tocado semilunar y cabezas de serpientes dragón a la altura de las orejas. Debajo de él y a todo lo largo, se observa una banda sencilla de forma horizontal.

Fig. 160

Hemos observado que uno de los personajes en la pintura mural de

Chornancap (Donnan, 1989), tiene los mismos atributos. En este caso, está formando parte de un conjunto complejo de personajes ricamente ataviados, algunos de los cuales portan dardos y cabezas trofeo. En este caso, no se aprecia el personaje completo, pero tiene las características básicas: cuerpo en posición horizontal con las piernas estiradas hacia atrás. Debajo de él se ha representado una banda sencilla, igual que el personaje de Huaca Las Balsas.

Fig. 161

Considerando la poca conservación de la pintura de Chornancap (Fig. 161), es muy complicado establecer una comparación adecuada con los relieves de Huaca Las Balsas, considerando además que estos relieves son parciales, puesto que una parte ha sido destruida por los huaqueros y otra parte está cubierta por un muro de la fase 4 también decorado con relieves. Sin embargo, a pesar de los elementos parciales de Chornancap, podemos considerar los demás contextos iconográficos lambayeque a fin de encontrar elementos comunes.

De este modo, podemos decir que un elemento reiterado en la pintura de Chornancap son las cabezas trofeo, que también forman parte del contexto del escenario inferior del vaso B de Denver, asociado a procesiones o escenas de sacrificio de animales y personajes con escudos, dardos y cabezas trofeo. Los relieves de Huaca Las Balsas, muestran escenas rituales y cabezas trofeo. Es interesante anotar el motivo fitomorfo que se observa en la pintura de Chornancap, coincide con los árboles y plantas que se observan en el entorno de las procesiones con cabezas trofeo del vaso B de Denver. Asimismo, en uno de los extremos, la escena muestra una banda decorada con símbolos escalonados, que podría hacer referencia a las representaciones arquitectónicas que se observan no solamente en los relieves de Huaca Las Balsas, sino también en el vaso B de Denver.

Fig. 162

De esta forma, la pintura de Chornancap podría estar relacionada con escenas de un discurso mítico, dentro del cual una deidad en posición horizontal tiene un rol central. La gran incógnita será siempre si es que está en posición de vuelo o sobre una tarima o soporte sobre el piso. Personajes en esta actitud, decúbito ventral, sobre una base rectangular, tienen la cabeza levantada con un gran tocado semicircular, aparecen de manera recurrente en la cerámica lambayeque. Estos personajes han sido interpretados como si estuvieran en un medio marino, flotando. Sin embargo, la deidad extendida no tiene elementos iconográficos que hagan referencia específica al medio marino. Debemos indicar que también se han representado animales en esta posición, entre los que predominan las aves (King 2000, 45, Fig. 15 d), formando parte de escenas complejas.

La deidad fitomorfa

Fig. 163

Fig. 164

Este personaje procede de los relieves que ornamentan uno de los recintos más importantes en la ciudadela Uhle, en el complejo arqueológico de Chan Chan (Fig. 163, 164). Este personaje es parte de un complejo temático relacionado con el medio acuático, en el que han sido representados diversidad de peces, seres antropomorfos con embarcaciones de totora y redes. Dentro de este conjunto, ha llamado la atención, un personaje antropomorfo con tocado semicircular, representado de manera frontal, con los brazos semiextendidos. De sus manos y del tocado, brotan representaciones claramente fitomorfas, que han sido interpretadas como de naturaleza marina y más específicamente como representaciones de algas. Por lo tanto, ha sido señalado como posible Deidad del Mococho (Campana, 2012, 150), un alga común del norte peruano *(Chondracantus chamisoi).*

Respecto de esta propuesta, consideramos necesario y pertinente plantear una mirada distinta, basados en la reiterada presencia de representaciones fitomorfas en escenarios marinos, que claramente representan a árboles y a veces con frutos. En este caso, la identificación de una deidad de las algas, se basa en una mirada desde la lógica formal en el campo iconográfico, basada en considerar una relación directa de elementos que conforman el conjunto iconográfico como parte del medio marino. Sin embargo, aparentemente, las representaciones del mundo mítico no expresan esa misma lógica formal. En un mito de creación, no es extraño encontrar zorros, serpientes, aves, embarcaciones de totora y redes de pesca, integrados al mundo celeste, al que aparentemente no pertenecen, puesto que se incluyen representaciones de estrellas y *Spondylus* en el mismo contexto iconográfico, como el caso del mural complejo del recinto esquinero de Huaca de La Luna.

Una de las principales asociaciones que hemos encontrado en los mitos costeros, respecto de las representaciones marinas, es que siempre están relacionadas con el mundo agrícola, incluyendo representaciones de plantas, árboles y frutos (Fig. 165). Un caso emblemático es el de un cuenco de madera del Museo Nacional en Lima (MNAAH) en el que se aprecia una estrecha relación entre plantas de maíz y leguminosas dentro de un medio marino, con olas y una escena central de buzos y recolección de conchas de *Spondylus*. Este caso se reitera en el textil del Museo de Puruchuco que representa a un ave mítica de origen marino y la deidad de los cuerpos ovoides, en un escenario con bandas ondulantes, que contextualizan a aves, peces, crustáceos, árboles y plantas de agua dulce como la totora.

Fig. 165

Este es el caso de los vasos A y B de Denver, que representan escenarios complejos en que el agua, aves y peces, se integran con animales, plantas, árboles y frutos. Aparentemente es el mismo mensaje: la deidad serpiente fecunda, da vida, ella se expresa con el agua, de la que

dependen hombres, animales y plantas en este mundo. Con la misma lógica, podríamos decir que los relieves de la ciudadela Uhle de Chan Chan, no hacen sino confirmar la relación entre el mar y las plantas, por lo tanto, el personaje podría estar representando a un hombre-árbol, tal como se aprecia en el escenario inferior del vaso B de Denver. De todo ello se puede colegir la cercana relación simbólica existente entre el mundo marino y la agricultura. Son dos entes o esferas interactuantes pero al mismo tiempo interdependientes.

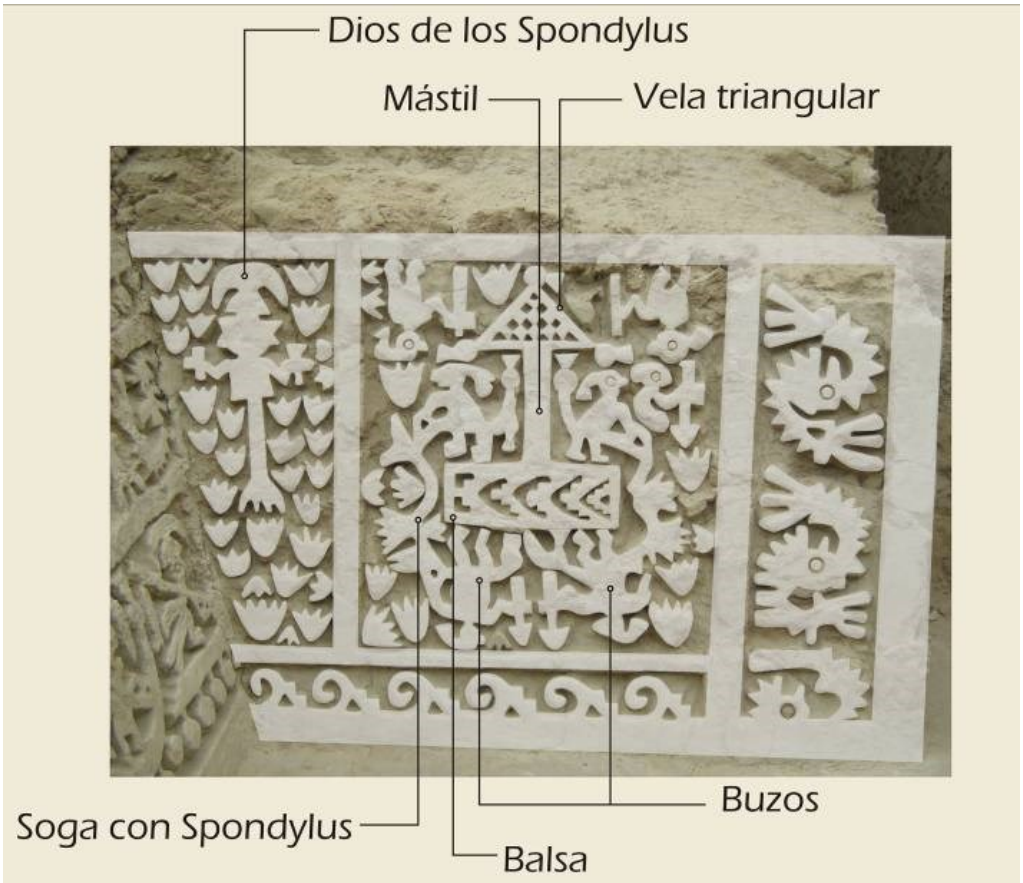


Fig. 166

En la escena de buzos y recolección de conchas de Spondylus del relieve de la fase 4-5 de Huaca Las Balsas (Fig.166), una parte del mural, presenta solamente un conjunto de numerosas conchas de *Spondylus*, en medio de las cuales, una figura vertical nace de una concha de *Spondylus* al revés, que encaja con la forma típica de las raíces en el arte lambayeque, este eje vertical llano culmina en el torso de un personaje con gran tocado y brazos semiflexionados con un vaso en cada mano. Efectivamente, el personaje nace de una figura bastante parecida a las raíces de la que nace el personaje mítico que llamamos inicialmente la Deidad de los Spondylus, pues eran su única asociación directa. Ahora es pertinente plantear además la hipótesis de una representación fitomorfa que expresa de un modo peculiar a este hombre –árbol, en su perfecta relación con el medio marino.

Fig. 167

De otro lado, podemos afirmar que de acuerdo al tamaño de la representación fitomorfa, se puede decir que se trata de árboles o arbustos (Fig. 167/168/169/170). En ciertos casos, cada una de las ramas culmina en una figura semejante a una borla: un círculo del cual se prolonga una figura trapezoidal. Uno podría especular respecto a su significado, planteándose la posibilidad de ser entendidos como frutos. Sin embargo, hay otros casos en los que las ramas no culminan con este atributo.

Fig. 168

Como hemos mencionado en la descripción del vaso B de Denver, las representaciones de árboles parecer ser de dos tipos: por un lado aquellos que pueden considerarse "salvajes" y de otro los árboles "culturales". En el primer caso, pareciera tratarse de especies como el algarrobo o huarango, por la forma retorcida de sus ramas (Fig. 169) y de otro lado, la representación de árboles como el del hombre árbol que luce de forma distinta, más formal, de mano del mismo artista, que podrían representar a cualquiera de las especies frutales nativas, como la lúcuma, la guanábana, la palta, entre los más importantes (Fig. 170).

Fig. 169

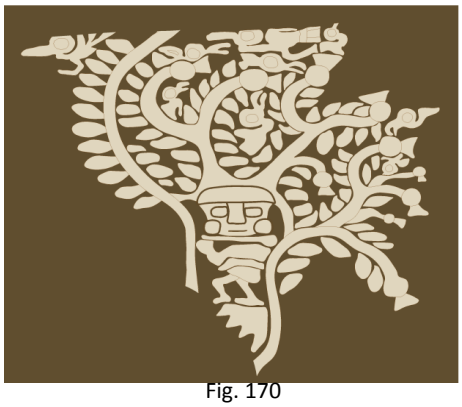


Fig. 170

La diosa tejedora

Una de las expresiones más importantes en el vaso B de Denver es la que aparece en el campo 5 del escenario superior, que por su asociación iconográfica con un telar en forma de "X" y su tocado bipolar de serpientes, hemos considerado de naturaleza femenina. Este personaje, como los otros dioses, tiene manos y pies de serpientes, indicando con ello su ancestro mítico. Además del telar y las conchas de *Spondylus*, tiene una vasija sagrada con base de pedestal, cuerpo globular, picos troncocónicos y asa puente (Fig. 171).

Fig. 171

Fig. 172

Este personaje, desde nuestro punto de vista tiene semejanzas notables con el personaje B de los relieves de la Fase 3 de Huaca Las Balsas (Fig. 172), que esta vez aparece dentro de una estructura templo, sentada en un trono con las piernas cruzadas, pero con el mismo tocado bipolar de serpientes. En este caso, aparentemente ella tiene en cada una de sus manos un vaso.

Fig. 173

La relación del personaje con un telar en forma de "X" nos lleva hacia el vaso A de Denver (Fig. 173), en el que aparece un personaje dentro de un círculo, cuya base es más ancha, lo que enfatiza la forma de una luna creciente, dentro de la cual se observa a una mujer sentada, de perfil, que tiene delante suyo un telar en forma de "X". No tenemos duda de que se trata del mismo personaje, ya que además tiene una vasija con doble pico y asa puente. Encima del círculo que la alberga, se extiende un gran tejido, con flecos a ambos extremos.

Fig. 174

Fig. 175

Iconográficamente, la presencia de la deidad tejedora, se reitera en un cuchillo ceremonial del Museo Larco (Fig. 174, ML100322), en el que el personaje reitera su tocado bipolar y su relación con un telar en forma de "X". Reitera además su condición femenina al presentarse sentada con las piernas abiertas. Además, está expresada en la forma de medialuna del cuchillo, reiterando su relación contextual.

Telares en forma de "X son conocidos en las tradiciones iconográficas de la costa norte, como se observa en un objeto de la colección del Museo Larco (Fig. 175, ML101030).La relación entre el personaje y el telar, nos remite a la estrecha relación existente entre la mujer, el tejido, el telar, la araña y la luna, un complejobastante conocido en la mítica universal.

La primera representación de la tejedora de la luna procedente de una excavación arqueológica es la que apareció recientemente en una tumba de elite del sitio de Chornancap, que ha sido sindicada como una "sacerdotisa". El entierro fue realizado en la modalidad de un fardo funerario, sobre el cual se colocó una máscara de metal con colgajos o pendientes desde los ojos, interpretados como "lágrimas". El conjunto muestra gran cantidad de objetos de oro, plata, oro y plata, piedras preciosas y cerámica de calidad. Una de las coronas de oro laminado y repujado, muestra un conjunto de cinco imágenes que se repiten, que muestran a un personaje sentado de perfil, dentro de una luna creciente frente a un telar en forma de "X". Este personaje luce elementos propios de su origen: pies y manos son cabezas de serpiente y tiene un tocado que lo asemeja a la diosa tejedora del vaso B de Denver, lo que refuerza la idea de que los tocados bipolares tienen una connotación femenina. Un aspecto bastante interesante es que cada uno de los elementos sobre la luna creciente: el telar y la diosa tejedora, tienen sobre ellos un techo característico de los templos lambayeque (Wester, 2012: 37). Este hecho sacraliza a ambos, otorgando al instrumento un valor religioso, como lo tienen también las vasijas de picos divergentes y las conchas de *Spondylus* que se integran en el contexto iconográfico del vaso B de Denver.

De acuerdo con el autor, las determinaciones antropométricas determinaron que el entierro corresponde a una mujer que murió entre los 45 a 50 años de edad y nos ofrece un contexto hasta el momento único parala cultura lambayeque. El contexto, aun no estudiado en su totalidad, proporcionará, sin duda, información muy valiosa que nos acercará en mejores condiciones a la lectura de diversos mitos que se comienzan a expresar. Entre ellos debemos mencionar a varios personajes de los cuales este librotrata, como la ola ornito-antropomorfa, deidades con armas, motivos florales, aves, serpientes, felinos, entre otros.

En el caso andino, es interesante la relación que se ha planteado entre la araña como la tejedora por excelencia, que enseñó a las mujeres el arte textil. Un hermoso mito de la tradición Huanca, describe al personaje central en la forma de una hermosa mujer que realiza tejidos y vestidos de la mejor calidad, con la fibra que el dios del viento le ofrece jugueteando en las noches a la luz de la luna, pues la ama. Sin embargo, ella decide irse con la deidad arco iris y trama una forma de engañar al dios del viento. Sin embargo, el dios del viento se percata del engaño y la envuelve en la fuerza de un viento violento, que la lleva directo hasta la luna. Por eso, las manchas de la luna la muestran siempre, sentada e hilando para toda la eternidad (Villanes, 1978).

En la tradición oral de los cashinaguas, en la Amazonía peruana el mito narra la historia de una araña, que enseña a las mujeres a hilar y tejer el algodón, para lo cual se convirtió en una mujer

que llamaban Basnënporo, luego de cumplir su cometido ella retorna a su estado natural (Marcel D'ans, 1973: 141-142).

En la costa norte, parte del contexto funerario del entierro del Señor de Sipán, mostró un grupo de adornos de oro, en los cuales se representó a una deidad araña, en cuyo abdomen se ha colocado un rostro humano, sobre una red de hilos de oro. Esta imagen ha conducido a la propuesta de identificación de la araña, como correspondiente a la especie *Argiope argentata*, cuya posición en reposo, siempre muestra las patas dispuestas en forma de una "X". En la costa norte, esta araña está relacionada en la costa norte con los cambios climáticos y su presencia se relaciona con épocas de lluvias. Consideramos que la forma en X del telar lambayecano, debe tener cercana relación simbólica con la *Argiope* (Fig. 176).

Fig. 176

El complejo universal de mujer-luna-araña-tejedora, ha sido bastante estudiado y discutido. Una de las observaciones más interesantes considero necesario citar *in extenso*:

"la palabra 'woman', apunta Grahnm proviene también del sánscrito. La raíz 'man', significa luna y la raíz 'wo', quiere decir esposa, en inglés 'wife' no significaba originalmente "mujer casada", sino que se remonta a 'weef', que significa 'hacedora', 'productora'. En inglés, 'wife' alude al origen de 'weaver', (en español, 'tejedora'. Los usos originales de las palabras se remontan a funciones femeninas. Por esta razón es difícil separar la simbología que existe detrás de estos conceptos. 'Woman' significó, pues, la tejedora de la luna.

La idea de la mujer como tejedora y como araña, también pertenece a la mitología. Sangre, luna y araña son imágenes estrechamente ligadas. El arquetipo de la araña es importante por su dualidad. La araña, por tejer y destejer, se asocia con los principios activos de la construcción y la destrucción. La araña crea y recrea como la mujer. Y es importante también si observamos su significado destructivo. La araña construye y al mismo tiempo puede obrar y decidir sobre sus víctimas.

….

El arquetipo de la araña se funde con el de la luna. Ya habíamos señalado cómo el ciclo lunar queda definitivamente ligado al tiempo menstrual femenino. Ahora la araña se añade a estos conceptos" (Jiménez, 2001: 85-86).

Esta relación entre la mujer y la luna, hace que en diversas civilizaciones, la luna sea además vista como menstruante, para lo cual debe ocultarse, tal como sucede en muchas de nuestras comunidades amazónicas o andinas. Cuando la luna está oculta en su fase de luna nueva, está menstruando, del mismo modo las mujeres no solamente deben de alejarse de la casa familiar, sino además deben dejar de producir, cocinar, de tejer o hacer cerámica (Narváez, 2012a). En su acepción latina, la palabra menstruación procede de: "…*menstrualis* (mensual) y se relaciona con una raíz men/mens que significa "luna" (Lurker, 1992:117). Del mismo modo, la relación luna-mujer-tejedora-araña, es bastante universal: "la actividad del tejer y trenzar se contempla en un contexto mitológico lunar. Entre los mayas la diosa lunar era la patrona del arte textil, y entre los batacos de Sumatra se suponía que las muchachas aprendían de la diosa lunar el arte del tejido y del trenzado (op cit, 117).

La diosa madre polifacética

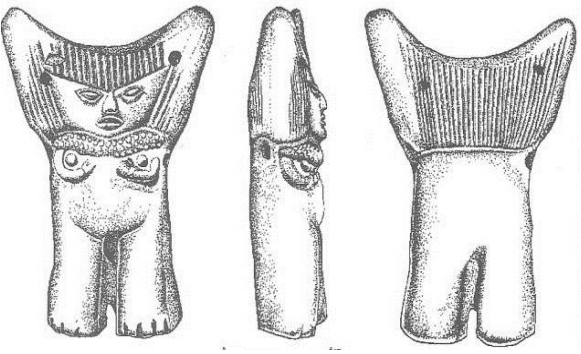
En la iconografía chimú ha sido reiterada la figura de un personaje femenino, que ha sido expresada tanto en cerámica tricolor (rojo, blanco y negro) ha sido especialmente mostrada

MUSEO LARCO

en cerámica ritual, negra y pulida con asa estribo o en vasijas de dos cuerpos con pico y asa puente (Fig. 177/178, ML021426/179, ML021258). Estas vasijas han sido fabricadas con molde y aplicaciones finales para sus brazos y los objetos que sostiene con las manos. Tal vez su rasgo más característico es el de su rostro con una expresión siempre hierática, con ojos "almendrados", nunca exhibe colmillos y no muestra ornamentos llamativos. El tocado es excepcional y único: tiene la forma de un gran bloque recto en su borde superior, que evoluciona hacia una forma más cóncava en la parte central que hace notorios los extremos en punta, los que a veces aparecen de forma lobulada. En algunos casos, el tocado se transforma ligeramente, al generar en una parte central un vértice desde el cual se proyectan dos triángulos a ambos lados o puede apreciarse la forma de una luna creciente bien definida. A los costados del tocado, han sido representadas líneas verticales que pueden ser entendidas como cabello, a veces con adornos adicionales, como círculos pequeños.

Como ha sido advertido (Mackey, 2000), el personaje se ha representado inicialmente en bulto y de cuerpo entero, pero en las expresiones más tardías del estilo, ha sido representada especialmente con la cabeza ubicada en la parte superior, con las manos sobre la parte superior del cuerpo esférico de la vasija. La autora ha advertido que este personaje aparece asociado con variados elementos que permiten establecer su identidad y acaso sus poderes. Por ejemplo, se relaciona con una caja que sostiene en sus manos, objeto que se relaciona con husos. En algunos casos, el personaje se asocia con la representación de la luna creciente, en un marco de decoración de puntos en relieve, conocido como "piel de ganzo". En este caso porta una especie de paleta plana con una hilera de depresiones circulares (Mackey, 2009: 274, fig. 123), cuya función es desconocida. Del mismo modo, el hecho de que se relacione con un ave que posa en su mano, sostiene en su rodilla o cuyo pico está conectado con su boca, hace pensar en una deidad protectora de estas aves. Además, por su relación con escenas de pesca, peces variados y peces raya, ha llevado a proponer su identificación con el mito de *Cuniraya* y *Urpihuachac* en las tradiciones de Huarochirí. *Urpihuachac* fue esposa de *Pachacámac*, con quien tuvo dos hijas, una de las cuales fue violada por *Cuniraya,* escapando la otra convertida en paloma. Por eso la diosa se llamaba "la que pare palomas". Esta misma diosa criaba peces en un estanque, el que finalmente es destruido por un enojado *Cuniraya* al ver que la mujer escapa volando y por no haber encontrado a *Urpihuachac*. De este modo, arroja los peces al mar. Esta relación entre el mito y la iconografía tiene bastante sentido (Mackey, 2000), propuesta con la que mostramos pleno acuerdo. El sentido maternal de esta deidad, se observa además portando un personaje pequeño, que puede ser un bebé en brazos y en otros casos, con una cuna y un bebé dentro, por lo tanto su maternidad aparece implícita. De hecho, parece tratarse de una diosa madre, que incluye dentro de su discurso mítico, su relación con frutos (Fig. 183/184/185, ML020725), aves (Fig. 178), peces y otras criaturas marinas, como los peces raya, con las que aparece asociada de modo reiterado. Hemos observado vasijas con representaciones de frutos, como el loche, pepinos o caiguas, que tienen en la parte superior a la imagen en bulto de esta deidad, relacionándose también con la agricultura o algunos de estos frutos.

Fig. 179



Precisamente, cuando aparece solo la cabeza sobre el cuerpo globular de la vasija, es aparente que no muestra el cuerpo, ya que debajo de la cabeza, el globo de la vasija está lleno de peces, pero en especial siempre de una manta raya. Es evidente que el globo de la vasija reemplaza su cuerpo, ya que los brazos se apoyan sobre el globo, que se constituye así en la matriz biológica, la que crea. Este hecho, al mismo tiempo, contiene implícitas relaciones metafóricas con la figura de los huevos-círculos-esferas, como un elemento básico de creación, que trataremos más adelante.

Fig. 181

Fig. 182

El rol femenino se hace más evidente en representaciones de la deidad, en pequeñas esculturas moldeadas de arcilla, en las que muestra sus rasgos sexuales: las mamas y la vulva, por lo tanto se hace evidente su rol generador. Una de estas figurinas fue registrada en las excavaciones del Sector I de Puerto Pobre, un sitio chimú en el área de Casma, un sector de ocupación doméstica, con edificaciones de postes y caña, con evidencias de fogones y basura (Koshmieder y Vega-Centeno, 1996: 174, Fig. 12). En este caso, el personaje tiene los brazos hacia el cuerpo y por debajo de las mamas. Luce además un collar con doble hilera de cuentas, en la frente, los costados del rostro y en la parte posterior, las líneas paralelas definen la forma del cabello (Fig. 180).

Fig. 183

Fig. 184

Fig. 185

Esta deidad tiene una pareja que parece ser masculina con quien se muestra en una posición bastante sugerente (Fig. 182, ML036329), pues mientras ella está sentada con una mano a la altura de la boca, su pareja está de costado, de modo inclinado hacia ella, con las piernas semiflexionadas y aparentemente desnudo. Del mismo modo, tiene un collar parecido al de ella y un tocado cuya complejidad no es posible ver por la rotura de la pieza de cerámica. La desnudez del personaje se ha observado en otros casos, más allá de la figurina de cerámica, la deidad está sentada perdiéndose el detalle de sus brazos y manos.

Entre sus principales gestos, el personaje, siempre sentado, muestra un objeto con variados diseños, que cuelga de modo vertical de ambas manos. Parecería que se trata de un manto textil que en la cerámica se muestra como una placa vertical que sostiene con ambas manos. Esta actitud puede estar relacionada con una actividad femenina con la cual ha mostrado bastante compatibilidad.

Los símbolos con los cuales se relaciona, en cualquiera de las actitudes que hemos descrito son variados y pueden ser de formas geométrica: Líneas quebradas paralelas; bandas con triángulos consecutivos en relieve; símbolos escalonados dobles; bandas verticales pulidas que se alternan con espacios decorados con piel de ganzo; redes simples; redes de rombos con punto central; circulo central con piel de ganzo en todo el entorno; círculo dividido en cuatro espacios con una cruz de líneas pulidas que los delimitan; bandas horizontales pulida, con piel de ganzo

entre ellas, a veces incluyendo medialunas; colas que ascienden o se suspenden; círculos y media luna, o círculos solos.

De la misma forma, a veces el cuerpo de la vasija tiene representaciones de personajes antropomorfos que presentan tocados semicirculares o bipolares, esgrimen diversos objetos con las manos, generalmente cetros de diversas formas. Muchas veces estos personajes están dentro de un campo con piel de ganzo lo que los ubica dentro de un campo celeste.

Es bastante interesante encontrar este personaje en cerámica de estilo lambayeque como chimú, en gestos bastante similares, sugiriéndonos que fue una deidad femenina de mucha popularidad y arraigo a todo lo largo de la costa norte, sin embargo, no tenemos evidencias de ella en la costa central o el extremo de la costa norte del Perú.

Lamentablemente, no tenemos muchas noticias del hallazgo de este personaje en contextos arqueológicos, de modo que es necesario esperar a fin de verificar expresiones de esta deidad femenina considerando las grandes afinidades culturales y de estilo en las sociedades del Intermedio Tardío.

En resumen sus rasgos más importantes pueden ser resumidos en los siguientes:

- Cuando aparece de cuerpo entero, generalmente está sentada, en muy pocos casos se encuentra de pie.
- Puede mostrar los pechos (ML021117).
- En otros casos, solamente se representa su cabeza sobre el cuerpo de la vasija y los brazos.
- Sujeta una cuna con un niño dentro de ella.
- Sostiene un ser antropomorfo cuya espalda se apoya en su rodilla levantada
- Está sentada con una sola rodilla levantada sobre la cual coloca una se sus manos, la otra está suspendida a su costado.
- A veces coloca ambas manos sobre las rodillas.
- Sostiene un ave con ambas manos. Su boca y el pico del ave coinciden.
- Tiene una caja con tapa, a veces decorada o con caras simples.
- Sostiene un objeto vertical decorado, que pareciera ser una manta textil o un vestido decorado (ML 021316)
- Coge un objeto alargado y enrollado con ambas manos.
- Tiene una pareja al parecer masculina a su costado.
- Tiene un perro que la mira delante de ella.
- Se ubica sobre frutos diversos entre los cuales podemos mencionar pepinos, caiguas y loche (Fig. 183, ML022884; Fig. 184, ML022887; Fig. 185, ML020725).
- Se coloca una mano pegada a su boca.
- Se coge la barbilla apoyando el codo sobre una rodilla y coge la misma rodilla con la otra mano.
- Apoya el brazo sobre una rodilla y la mano en la otra. Con la otra mano se lleva un objeto a la boca (¿antara?).
- Cruza un brazo sobre las dos rodillas y el otro brazo se prolonga hacia la frente (ML021245).

Su relación con un niño dentro de una cuna, le genera una función maternal, a la que podemos incorporar su relación con tejidos y vestidos, aunque no tengamos registro de su asociación con un telar propiamente dicho. Por lo tanto, podría ser la representación de una deidad-mujer-luna, por su gran tocado, que muchas veces adopta la forma de una luna creciente, su vínculo con peces y rayas, frutos. Su relación con la diosa tejedora mencionada en el capítulo anterior, debe ser cercana. El personaje requiere, sin duda, un trabajo a mucha mayor profundidad.

La deidad de los cuerpos ovoides

Este caso es particularmente interesante por la importancia que tienen los huevos en la cosmovisión andina. No vamos a abundar por ahora en los detalles de conocidos mitos andinos que relacionan a dioses que salen de huevos en particular y la mitología americana en general. Nos basta al momento mencionar los contextos iconográficos moche de Huaca de La Luna y Huaca Cao, que muestran de manera reiterada un conjunto de cuerpos ovoides llanos, pero en

otros casos, a personajes antropomorfos dentro de ellos. Como ha sido mencionado, consideramos que son huevos relacionados a mitos de origen.

La orejera de Cerro Sapamé

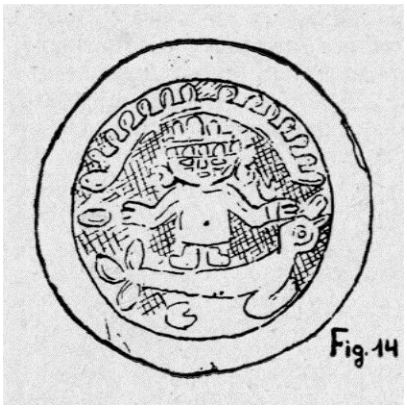


Fig. 186

Este personaje lo identificamos en una orejera de metal registrada en la colección descrita por Antze (Antze 1964: 31, fig. 14), que muestra dibujos bastante esquemáticos de los objetos, pero además, con descripciones poco detalladas (Fig. 186). En este caso específico, se trata de una orejera de plata en cuya lámina circular aparece un personaje que luce un tocado grande, aparentemente en tres niveles, cada uno de los cuales culmina el borde externo con un conjunto de cuerpos ovoides que brotan del tocado. En el primer nivel uno observa cinco cuerpos ovoides sobre una banda horizontal sobre la frente, un segundo nivel con cinco cuerpos ovoides un poco más grandes, desde donde se proyecta el tercer nivel del tocado, de forma arqueada, del que brotan 14 cuerpos ovoides del mismo tamaño y forma. El personaje se representa de pie, de modo frontal, pero se ven trazos que son propios de cabezas de serpiente dragón a la altura de las orejas. El personaje no tiene cuello y no se observa detalles del vestido. Muestra los brazos semiextendidos a cada lado, con las manos abiertas. Está parado sobre el lomo de un animal de cuerpo alargado, que culmina en una cabeza redondeada, con pico y sin orejas. El ojo es de forma redondeada. Este animal, tiene patas flexionadas, una delante y otra posterior más pequeña, sin detalles. Del extremo posterior de su alargado cuerpo, brotan tres prominencias de forma ovoide. Por debajo de los extremos del tocado se ha representado también a estos cuerpos ovoides, uno a cada lado, casi delante de las manos. Un detalle sumamente interesante de esta escena mítica, es el fondo representado en la forma de una red. Finalmente, el borde exterior de la lámina circular del cuerpo de la orejera, es una banda llana, sin decoración.

Este objeto ha sido descrito como sigue: "En el platillo de plata, una figura humana muy bastantemente reproducida; la que está sobre el lomo de un animal extendido, cuya cola termina en forma de trébol. El adorno de la cabeza debiera asociarse, según su forma principal, con las anteriores[5]. Diámetro del disco: 80 mm; altura de la cuña del arete: 40 mm Cerro Sapamé" (Antze, 1964: 31).

El textil chancay del Museo de Puruchuco

Aparentemente, el personaje de la orejera de cerro Sapamé no es un caso aislado, existirían varios otros contextos iconográficos en los cuales se expresan atributos semejantes y que pueden enriquecer lo expresado líneas arriba. Uno de ellos está plasmado en una tela pintada de la costa central, que forma parte de la colección del Museo de Sitio de Puruchuco en la ciudad de Lima. Las fotografías de este textil, lo muestran de manera parcial y debemos decir que no hemos accedido al objeto de modo directo (Fig. 187, tomado de Lumbreras y Reid, 1979). Sin embargo, para el tema que nos ocupa, es bastante útil. La descripción que se hace del textil es literalmente la siguiente: "PAÑO, FRAGMENTO. –COSTA CENTRAL, VALLE DE LIMA. – Museo de Sitio, Puruchuco. – Algodón teñido en crema. Pintura ocre marrón. Diseño antropomorfo con aves, peces y crustáceos enmarcados por bandas verticales en forma de ondas y con los mismos diseños. 62 x 223 cms." (Lumbreras y Reid, 1979: 160-162).

Como se observa, el textil muestra bandas ondulantes, entre las cuales hay espacios que llamaremos "interbandas", en los que se observa contextos iconográficos muy ricos. Uno de ellos muestra un conjunto de peces, peces con bigote, crustáceos, un árbol bien destacado y en la parte inferior a una deidad ave de perfil, con gran tocado del cual brotan cuerpos ovoides pequeños. En el segundo espacio interbandas, se aprecia a un ave semejante de perfil, con gran tocado que remata en símbolos escalonados. Ella carga un gran cetro sobre el hombro, de modo horizontal y se encuentra dentro de una estructura en forma de "U". Encima de ella se aprecia una hilera de cangrejos y peces; por debajo una hilera de peces seguida de una hilera de plantas acuáticas y peces.

[5]Cuando el autor se refiere a "los anteriores" hace referencia a los conocidos tocados de forma semilunar tan conocidos en la iconografía de esta región, que corresponden a varios objetos previos que describe en el texto.

El espacio interbanda final, muestra a un personaje antropomorfo de modo frontal, con gran tocado semilunar del cual brotan 7 grandes cuerpos ovoides concéntricos. Este personaje tiene grandes orejeras circulares, los brazos semiextendidos con las manos cogiendo "escudos" de forma cuadrada con punto central, de cuyos bordes superior e inferior brotan 3 cuerpos ovoides por cada borde. Este personaje se encuentra de pié sobre una hilera de aves, tiene peces a su costado y por encima. Los pies están rematados en el símbolo escalonado, sacralizándolo.

Fig. 187

En un nivel superior, aparecen tres personajes más pequeños, que lucen cada uno el mismo tocado, de los que brotan los mismos cuerpos ovoides del primer personaje. Sin embargo, el cuerpo de cada uno de ellos, tiene la misma forma que los grandes huevos concéntricos que el personaje anterior muestra en el tocado. Tienen cabeza, brazos y pies humanos. Podríamos decir que son "huevos antropomorfos", con un tocado del que brotan formas semejantes. En un nivel superior se aprecia una hilera de cangrejos seguidos por una hilera de aves y luego por una hilera de plantas acuáticas. En las tres secciones interbandas, pequeños círculos rellenan los espacios vacíos.

Desde nuestro punto de vista, es evidente, que la tela muestra parte de un discurso mítico, en el cual, el escenario marino, que incluye peces, langostinos, cangrejos, plantas acuáticas y un árbol, incorpora además, a un ave mítica y una deidad vinculada con huevos, que a su vez originan nueva vida. En una de las bandas, este personaje aparece en la forma de un ave de cuyo tocado brotan formas ovoides. Por lo tanto, es posible afirmar que en este mito, los huevos serían generados por un ave sagrada que puede adquirir forma humana. Del mismo modo, es evidente que existe una relación formal con el personaje de la orejera de Cerro Sapamé y tal vez podríamos estar en frente del mismo personaje. Las bandas serpenteantes llenas de peces, reproducen el mito de la serpiente llena de peces del Vaso B de Denver. Finalmente, la corona Vicús del Museo Larco (ML100826) cubierta de círculos, remata con cabezas de personajes cuyo tocado es nuevamente la figura ovoide con círculo central.

La deidad con tentáculos

Este personaje ha sido representado especialmente en objetos de metal. La primera referencia la encontramos en una orejera procedente del cerro Sapamé en la localidad de Túcume (Fig. 188). Esta es una orejera que Antze describe de la siguiente manera:

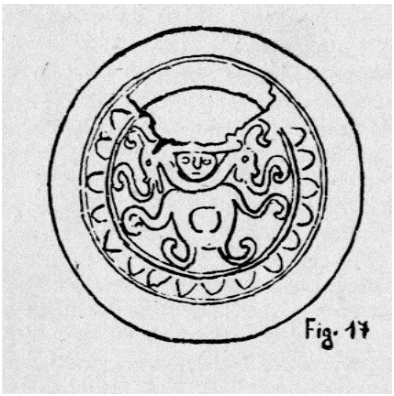


Fig. 188

"Se ha desprendido un pedazo del patillo del arete. En él se ve una figura con parecido humano, cuyas piernas y brazos están doblados en volutas. Encima de los hombros se encuentran asimismo dos pares de tales volutas, debiendo habido pertenecer las superiores al adorno de la cabeza, en tanto que las de abajo salen como delgadas lenguas de lascabezas de un animal. Están dispuestas como en la Fig. 31, es decir, unidas entre ambas por debajo del mentón de la figura principal. La figura está rodeada por una guirnalda dentellada y bruscamente separada del borde sin adornos y algo sobresaliente. Diámetro: 69 mm: altura: cerca de 39 mm. Cerro Sapamé" (Antze, 1965, 32. Fig. 17).

En realidad, si uno ve la figura correspondiente, estará de acuerdo en que se trata de un personaje con rostro humano pero con un cuerpo del cual se brotan tentáculos. Este personaje parece ser el mismo que se ve en un par de orejeras de plata del Museo Larco de Lima (Fig. 189, ML100760), que reproducen al personaje en óptimas condiciones de conservación, luciendo cuatro tentáculos en la cabeza, dos en la posición de los brazos y dos en la posición de las piernas. Es decir, tiene 8 tentáculos, que lo convierten en un *Octopus*. El marco circular de la orejera está cubierto por representaciones de olas marinas. Como sabemos, formas de pulpo son frecuentes en las civilizaciones de la costa norte, especialmente cuando muestra rasgos propios de una deidad.

Fig. 189

Uno de los aspectos más interesantes del pulpo es el de su naturaleza deshuesada, lo que refiere también a la naturaleza de Kon, un dios primordial responsable de la aridez de la costa, pero al mismo tiempo, el que permitió la existencia de agua en los ríos. Este personaje tenía además notables poderes y fuerza descomunal, fue una deidad helíaca, por lo que pudo haber sido concebido como el sol, que en la forma de una bola de fuego penetra en el mar al atardecer, durante toda la noche, para retornar luego a este mundo con la luz de día, abriéndose paso por las montañas. Así, este dios podía ingresar al mundo de los muertos y sobrevivir en las profundidades del mar. Durante su recorrido nocturno, debía adaptarse a la vida marina, siendo así el pulpo una de las representaciones más notorias, especialmente en la cultura moche (Narváez, 2000). Si esta hipótesis es correcta, el *Octopus* mítico de Lambayeque tenía en sus ancestros moche la fuente de origen más cercana.Hemos observado cerámica lambayeque en la colección del Museo Larco (ML020455, ML023223) que muestra a una gran cabeza sonriente de la cual emanan cuatro tentáculos serpentiformes con uno de los bordes encrestado, los remates son cabezas de serpientes. El posible se trata del mismo personaje (Fig. 190, 191, ML023223).

Los dioses defectuosos Fig. 191

En las sociedades prehispánicas del área andina, diversas personas con "defectos físicos" podían adquirir un alto estatus por ser expresión de la voluntad de los dioses. Así, los ciegos, mancos, siameses, jorobados, entre otros, podían acceder a privilegios en sus respectivas comunidades. Por estas razones es que han trascendido en las imágenes artísticas en diversos materiales, incluyendo los metales preciosos.

Fig. 192

Tempranamente el historiador Jorge Zevallos Quiñónez habíase percatado de la existencia de diversos personajes que identificó en la cerámica lambayeque que tenían rasgos poco comunes. Entre ellos mencionó a un personaje de nariz torcida, que de modo reiterado aparece en el repertorio iconográfico (Fig. 192/193, tomadas de Zevallos, 1989). Será muy difícil comprender su rol en el pasado, pero pareciera ser que fue un personaje conocido en territorios muy distantes a la costa norte, como la sociedad Tiahuanaco, en la cual también aparece con el mismo rasgo (Fig. 194, tomada del Museo Larco 2010:136).

Del mismo modo, son conocidas las representaciones de personajes ciegos en diversas culturas andinas, de cuya función sabemos poco. Sin embargo, información etnohistórica nos revela casos notables, como el de hechiceros que se lastiman los ojos hasta quedar ciegos, para de este modo poder tener la facultad de "ver" de otro modo, con la ayuda de plantas sagradas cuya ingesta genera estados alucinógenos.

El tema de personajes siameses adquirió sin duda un nivel de sacralidad, por la forma como han sido registrados en la iconografía y especialmente en vasos escultóricos de cerámica. No son pocas las representaciones de este personaje de dos cabezas y un solo cuerpo, que luce atavíos y tocados propios de los dioses, pero además lucen rostros sonrientes y van sobre una litera, elemento relacionado con personajes del más alto estatus. Estos personajes debieron generar un gran impacto en sus comunidades pudiendo alcanzar el estatus de verdaderos dioses vivientes, tal como sucede aun hoy en sociedades tradicionales en varias partes del mundo, especialmente en el mundo oriental, hinduista o brahmánico.

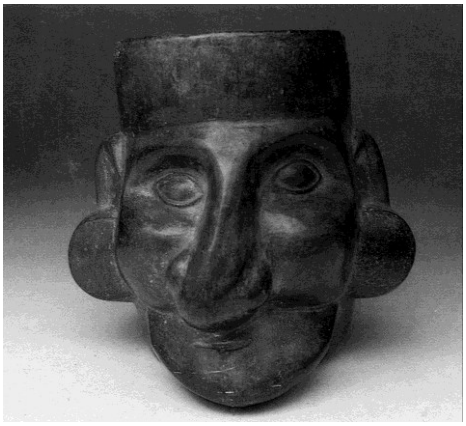


Fig. 193

Estos personajes fueron diferentes a los mellizos o gemelos, que fueron apreciados de diversa forma en las sociedades prehispánicas, pues en algunos casos, se los consideraba como hijos del rayo, o consecuencia de determinadas faltas de los padres. Por ello, en las tradiciones de Huarochirí, se explica de modo detallado los rituales complejos que se realizaban en la casa de los padres, las procesiones, la presencia de un venado, las ceremonias, fiestas comunitarias, grandes fogatas y penitencias (Taylor, 1987).

En el campo de la ganadería, el alumbramiento de animales defectuosos era también motivo de preocupación, lo mismo sucedía en el campo de la agricultura cuando la cosecha mostraba a frutos excepcionales de gran tamaño, mellizos (Fig.

197/198, tomadas de Zevallos 1989), siameses o con defectos, hechos que debieron haber influido en fabulaciones diversas en el mundo de las creencias.

Fig. 195

Fig. 196

Los jorobados tuvieron también un rol especial, pues hasta la época inca, eran acompañantes permanentes de la esposa del inca, con la que aparece permanentemente representado, tal era su importancia. Vasijas de tipo ceremonial, muestra por ello a jorobados (Fig. 196, ML020399) y personajes con labio leporino acompañados de una iconografía de índole religiosa y sagrada (Fig. 195, ML020094). Por todo lo dicho, podemos pensar que las sociedades prehispánicas tuvieron –al parecer- una actitud propositiva frente a estos personajes, al ser considerados en la esfera religiosa. Sin embargo, es interesante el no tener imágenes de algunos de estos personajes con los tocados propios de los dioses, lo que podría significar un estatus de menor importancia como personajes más protagonistas de este mundo. No sucede lo mismo, por ejemplo, con un personaje que de modo recurrente aparece sin brazos y otro que tiene como atributo el ser de una estatura fuera de lo normal, atributos que al parecer pudieron haber tenido un estatus de mayor jerarquía como veremos más adelante.

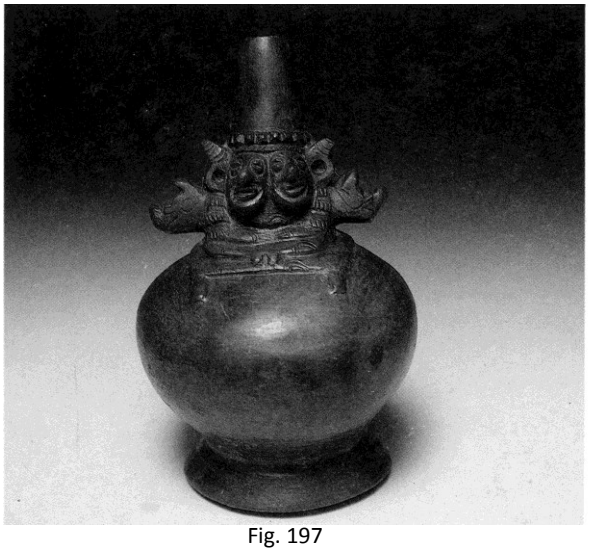


Fig. 197

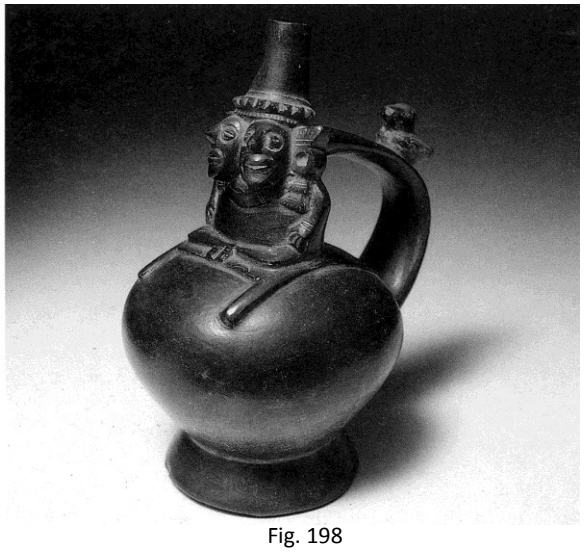


Fig. 198

La deidad sin brazos

No ha pasado desapercibida para nosotros la reiterada presencia de un personaje con todos los ornamentos propios de una deidad, cuyo rasgo principal es la ausencia de extremidades superiores (Fig. 199/200, tomada de Shimada 2009, fig. 24). Este personaje manco no tiene objetos en particular que le sean propios.

Su alto estatus está definido por su vestimenta y sus ornamentos, siempre tiene un gran tocado, pero además luce orejeras y una túnica que puede o no tener mangas. Este vestido muestra decoración lo que dice de su alta calidad. Un objeto de plata de la colección del Museo Larco (Fig. 202, ML 100433) lo muestra con un tocado distinto, pero el vestido es idéntico al que publica Shimada en 1995 (Fig. 200), lo que podría sugerir una reiteración de su identidad.

El personaje puede ser representado de pie o sentado. Cuando el personaje está de pie se puede observar además que los pies están decorados con círculos con punto central en los tobillos, lo que constituye parte de un simbolismo mágico coherente con su alto estatus. En la colección del Museo Larco lo podemos encontrar en la vasija de cerámica ML020650 (Fig. 201) y de modo reiterado en tejidos de la costa norte.

Fig. 199

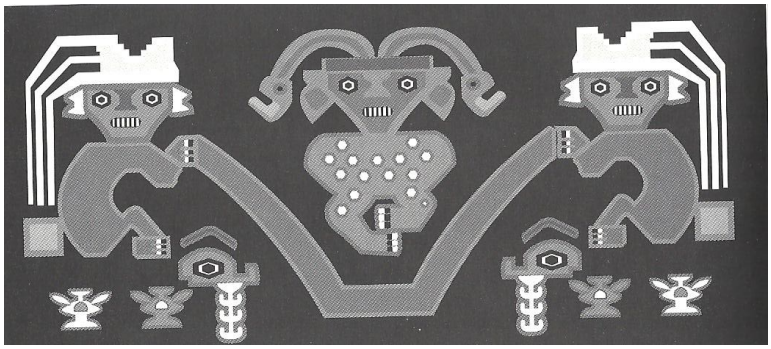


Fig. 200

Fig. 201

Fig. 202

El "gigante" lambayecano

Una vasija de la colección del Museo Larco (Fig. 203, ML020129), muestra a un personaje cuya particularidad puede ser resumida en su gran estatura. Este rasgo marca una diferencia con el patrón iconográfico de personajes antropomorfos, que siempre lucen extremidades superiores e

inferiores “normales”, cuyo canon estético divide al personaje en un conjunto de cuatro partes relativamente equivalentes en tamaño: El tocado, la cabeza, el tronco y las extremidades inferiores.

Estos parámetros en las expresiones plásticas han sido remplazados cuando se representa a un personaje fuera de los estándares, con otro tipo de proporciones. En este caso, las extremidades inferiores y superiores son por lo menos cuatro veces más grandes, de modo que ocupan todo el largo del cuerpo ovoide de la vasija. Esta desproporción en la expresión plástica, puede estar reflejando una anomalía que puede considerarse dentro de los conceptos de gigantismo debido a problemas de tipo hormonal, anomalía estadísticamente previsible en cualquier sociedad. Algunos contextos arqueológicos han proporcionado información bastante interesante respecto de individuos cuya estatura los convierte en “gigantes” respecto de las medidas estándar de las sociedades prehispánicas en la costa norte, específicamene en el sitio de Dos Cabezas, excavados por Donnan y Cook (Castillo, 2000:109-110).

Fig. 203

El personaje luce atuendos propios de deidades y/o personajes del más alto estatus: gran tocado emplumado de forma semicircular detrás del cual tiene un tocado semilunar emplumado bastante grande. Luce la cara máscara de los dioses y a ambos lados de la cabeza está adornado con cabezas de serpiente dragón. Tiene orejeras y collares o pectoral y su vestido está diseñado conforme a una red, aspecto que encierra otras connotaciones simbólicas. Un aspecto interesante es la forma de representar las piernas que no son verticales, sino ligeramente arqueadas y los pies, no están al mismo nivel, lo que le da a la figura un sentido de movimiento. Entre las piernas cuelga desde el vestido, un adorno alargado que puede ser parte de la ropa interior.

No son pocas las referencias en el plano mítico universal y andino, a personajes gigantes con diversos roles, que tal vez fueron inspirados en el hallazgo de huesos fósiles de megafauna. Refiriéndose a la Isla de Santa Elena, el cronista Agustín de Zárate dice: “…dicen los indios de la tierra que habitaron unos gigantes, cuya estatura era tan grande como cuatro estados de un hombre mediano. No declaran de qué parte vinieron: manteníanse de las mesmas viandas de los indios, especialmente pescado, porque eran grandes pescadores…comía cada uno más que treinta indios…eran tan crueles, que sin causa ninguna mataban muchos indios, de quien era muy temidos”. Luego continúa: …”dicen que bajó del cielo un mancebo resplandeciente como el sol, y peleó con ellos, tirándoles llamas de fuego, que se metían por las peñas donde daban y hasta hoy están allí los agujeros señalados: y así, se fueron retrayendo a un valle, donde los acabó de matar a todos”. Finalmente, hace referencia al hallazgo de “grandes costillas y otros huesos” teniendo “por cierto lo que los indios decían” (Citado por César Toro, 1990, Tomo 1: 350).

Del mismo modo, aun hoy podemos escuchar mitos relacionados con los gigantes en comunidades amazónicas, en los que *Iwa* es centro de diversos episodios, muchos de los cuales tienen especial importancia, pues es el único poseedor del fuego, ausente del mundo de los aguarunas (Jordana, 1974)

En la tradición oral de la sierra peruana, a todo lo largo, son conocidas las historias de gigantes, entre las que podemos mencionar a los *Huillca* vecinos de la laguna de Huanta, en donde vivía *Turuncana*, el jefe y padre de ellos, que solamente se alimentaban de arcilla y agua salada. Lucha contra *Mancharu*, pretendiente de Chirapa (el arco iris), pero es vencido, la laguna se vació y desde ese momento todos los gigantes se convirtieron en las altas montañas de la región (Bendezú, 1954: 8-9).

Considerando lo interesante del tema, estamos seguros que una búsqueda mayor permitirá encontrar elementos complementarios, pues esta propuesta se basa en el hallazgo de una sola pieza de cerámica en el Museo Larco, que la inspira.

La deidad bifronte y de los cuatro rostros

Fig. 204

En la iconografía norteña, son conocidas varias representaciones de personajes que comparten algunos elementos del rostro, especialmente los ojos, para generar finalmente un objeto que muestra cuatro rostros, cada uno de los cuales debe ser observado de frente para tener la imagen completa (Fig. 204/205, ML020206, ML020268). Esta tradición es muy conocida en la cerámica moche, chimú y lambayeque, no solamente en objetos de cerámica, sino también en objetos de metal.

En las excavaciones del Proyecto San José de Moro, este tipo de vasijas ha sido bautizada como las vasijas "Jano", debido a que hacer recordar a este personaje de la mitología griega, que tenía una cabeza con dos rostros, permitiéndole observar el mundo delante y detrás de él (Fig. 206).

En realidad estas vasijas generan un objeto de cuatro rostros, que pueden tener algunas variaciones:

- Representan rostros solo antropomorfos (Fig. 207, tomado de Shimada et al 2009, fig. 31).
- Representan rostros zoomorfos.
- Representan una combinación de ambos.

Fig. 205

Fig. 206

No hay duda que se trata de animales mamíferos, con rasgos un tanto felínicos en algunos casos o de zorros en otros casos. En este último caso, es notable la forma bastante alargada de la mandíbula, que contrasta con la de los felinos, que generalmente se representa de una forma mucho más corta. Las características fauces abiertas del personaje antropomorfo, con cuatro largos dientes entrecruzados, hacen referencia a la vieja tradición moche de representación del orden felínico. En el caso de las representaciones mixtas, pareciera que el rostro humano es felínico y los animales son cabezas de zorros. En el caso de la copa del Museo Larco, el personaje tiene cuerpo, cola, garras y rostro de felino. Zorros y pumas son inseparables en la tradición oral andina en su conjunto y de modo particular en la tradición oral costeña y norteña.

Si esto es correcto, entonces podríamos decir que el personaje tiene el poder de ver en las cuatro direcciones del mundo al mismo tiempo. En segundo lugar, esta mirada del mundo, tiene expresiones distintas, pero evidentemente complementarias.

Debemos afirmar además que también existen personajes bifrontes, con dos rostros idénticos opuestos, que son sin duda representaciones de

tipo mitológico ya que se trata de personajes con narices aguileñas bastante pronunciadas, haciendo recordar más bien el pico de un ave. Estas representaciones son comunes en grandes vasos de plata, característicos de las tradiciones rituales chimú y Lambayeque. Estos personajes pueden lucir además sobre una de las cabezas, la representación de una rana, lo que le confiere una connotación especial, por el significado de este batracio en la cosmovisión norteña y costeña.

Fig. 207

Finalmente, un personaje de cuatro rostros tiene además antecedentes en otras regiones andinas, como es el caso de Huari, en donde presenta un rostro de aspecto humano con una gran nariz que se repite de modo opuesto, alternado por otro rostro de aspecto sobrenatural, con gesto fiero, mostrando los dientes y protuberancias alargadas que brotan desde el centro de los ojos hacia arriba. Este personaje, que se repite en cuatro niveles en el mismo objeto, nos permite afirmar la existencia de un mito reconocido en territorios muy amplios y diversos, mas allá de la costa norte del Perú.

Los astros

Sin duda, los astros han cumplido un rol de primera importancia en la cosmovisión lambayecana, una pequeña parte del universo andino, ocupando un espacio destacado dentro del conjunto de personajes del mundo mítico en las culturas lambayeque y chimú.

En el plano iconográfico tiene diversas expresiones relacionadas con los astros más importantes, dentro de los que debemos mencionar el sol, la luna y las estrellas (Fig. 209, ML019597; Fig. 210, ML025282; Fig. 211, ML025272). La iconografía chimú y lambayeque, reúne diversas expresiones que creemos son propias de estos personajes. Tal vez la más reconocida es la que se refiere a la luna en cuarto creciente, que puede aparecer sola, con un círculo en la parte superior o inferior, con un animal o seres antropomorfos, tanto masculinos como femeninos.

En estos casos, es interesante la relación de estas representaciones con una decoración moldeada característica del estilo chimú, conocida como “piel de ganzo”. La relación de este tipo de decoración con deidades, animales o representaciones de astros, configura más bien el fondo natural del mundo celeste, con un cielo estrellado, explicación que ya ha sido sugerida por otros investigadores (Mackey 2000).

Fig. 208

Fig. 209

Fig. 210

Fig. 211

En el campo arquitectónico, el arte mural ha generado hasta ahora pocas expresiones relacionadas con los astros. Tal vez los más conocidos son el mural de una tumba de Huaca las Ventanas, en la que aparece la representación del sol y la luna en ambos extremos de una representación de olas marinas, con peces y una deidad que sostiene un cuchillo en una mano y una cabeza trofeo en la otra (Fig. 208).

Este mural es particularmente importante porque muestra por primera vez a los astros por excelencia, que sin duda han sido objetos de culto en las sociedades costeñas. En este caso debemos destacar los rayos solares que culminan en cabezas de serpientes dragón, lo que emparenta a este ícono con los personajes radiantes de cuyos cuerpos emanan gran cantidad de rayos con cabezas de serpiente, comunes en la cultura moche y que llegan hasta las sociedades chimú y lambayeque. Esta expresión de los rayos solares se repite además en cerámica norteña (Fig. 209, ML019597), en la que debemos destacar además la expresa división del círculo radiante en dos secciones, una superior y otra inferior. De este modo, no solamente hay un principio de dualidad entre el astro diurno y el nocturno, sino que cada uno de ellos puede tener una división igual al interior.

Fig. 212

De otro lado, debemos indicar la existencia de imágenes circulares radiantes, de rostro o cuerpo humano, que no necesariamente rematan en cabezas de serpientes, sino en otros elementos ornamentales, como flecos, borlas (Fig. 212, ML040130) o bastones o varas que culminan de forma redondeada, con una red. En este último caso, el personaje central se encuentra con los brazos semiextendidos, cogiendo con ambas manos, una parte del círculo central que lo cobija. Este personaje tiene un tocado y un cinturón de serpientes.

Como hemos visto, este es un gesto mítico característico, relacionado con eventos de creación u origen de varias formas de vida, entre las cuales hemos asociado por lo menos: animales, aves, peces, crustáceos, batracios y hombres. Si nuestra hipótesis es correcta, podemos establecer una relación muy estrecha de estas imágenes con aquellas en donde la cópula de una pareja mítica, en la cual el varón tiene cinturón de serpientes, genera la vida de diversas plantas, sobre las cuales aparecen monos, aparentemente detrás de los frutos. A pesar de los elementos formalmente distintos, en esencia se trata del mismo discurso mítico de creación. En este caso, la deidad solar -ubicada en el círculo central y cogiéndose de él- irradia por esta razón los rayos que hacen posible la vida en este mundo.

Podríamos hablar, por ello, sin temor a equivocarnos, del sol como una deidad de suma importancia para las sociedades prehispánicas de la costa peruana, tan importante como la luna, su opuesto y balance. El agua se constituye en un elemento fertilizador de la tierra, la cual solamente podrá ofrecer sus frutos con la ayuda y el poder de la deidad solar. Por ello, los frutos podrían dividirse en aquellos que nacen bajo el suelo, de aquellos que nacen sobre el suelo, los que son fríos y aquellos que son cálidos. El sol, en el cuerpo de las creencias, viaja todas las noches dentro del otro lado del mundo, es una bola de fuego que penetra dentro del mar, su opuesto, para ello debe adaptarse a las formas de vida marina para luego de su viaje nocturno, retornar en el amanecer de un nuevo día por los picos de las montañas que delimitan la faja desértica. Este rol solar tiene consecuencias que se observan en los dioses de la producción que cogen tanto frutos subterráneos y con las leguminosas o el maíz, definiendo así su rol como un fiel de la balanza entre ambos. Por ello no es extraña la asociación iconográfica entre escenas marinas y producción agrícola a la que nos hemos referido en el capítulo 7 de este trabajo. Por

todo ello, no podemos aceptar la interpretación que hicieran el padre Calancha, cuando se refirió a que los indios de la costa solamente adoran a la luna, considerándola más poderosa que el sol, ya que también se puede ver de día (Calancha, [1678] 1977). Argumento que aun usan algunos investigadores que tratan este tema, sin ningún sentido crítico.

Fig. 213

Otra expresión arquitectónica procede de los relieves de Huaca las Balsas de Túcume, en la que un grupo de embarcaciones de totora, conducidas por aves que reman, se asocian con una representación circular radiante, que ha sido considerada como un astro, que podría ser una estrella o la luna, tratándose de un contexto marino (Fig. 213). En este caso se sugiere una representación de navegación y pesca nocturna (Narváez, 2011).

En el caso de la luna creciente, parece que continúa una vieja tradición moche, en la cual era común representar a la luna creciente con un animal encima de ella, conocido como el animal lunar, interpretado de diversas maneras. Nuestra opinión al respecto es que se trata de la representación del perro peruano sin pelo, por varias razones: la primera es que es un animal cuya forma iconográfica coincide con su morfología, las proyecciones simbólicas de espirales y escalonados que emanan de su cabeza y su cola, coincide con los únicos espacios del cuerpo en donde le crece el pelo, elemento de mucha importancia en el campo religioso. De otro lado, las garras que muestra la iconografía son bastante realistas. Finalmente existen registros etnográficos que dan cuenta de la relación entre el perro sin pelo y la luna (Campana, 1994:140). No estamos de acuerdo en la identificación del animal lunar con el "amaru" tal como ha sido mencionado por otros investigadores (Hocqhemghem, 1989), pues este es un complejo mítico que tiene otras correspondencias en las que el orden de las aves, los felinos y la serpiente con cuernos de venado ocupan un lugar de privilegio.

Fig. 214

La luna creciente, además ha sido relacionada con una mujer que está sentada al lado de un telar en forma de X, como hemos visto en el capítulo 4 de este libro, sugiriéndose la relación entre la luna y la hilandera, que registró como una fábula andina, el cronista Garcilazo de la Vega. La luna tuvo un especial rol para las sociedades costeñas, habiéndose sugerido –a partir de los registros de algunos cronistas- que se la consideraba más poderosa que el sol, razón por la cual solo se le rendía culto a ella. Lo que consideramos poco probable. Todo sugiere que tanto el sol como la luna tuvieron un rol de la mayor importancia y ambos tuvieron un lugar de culto de la misma importancia. La presencia de tumbas de elite en las cuales la dualidad aparece expresada en objetos mitad, oro y mitad plata, han sido interpretados como esta expresión de dualidad que tiene como paralelo al sol y la luna, como el día y la noche (Alva s/f).

Las representaciones de luna creciente también han sido realizadas en diversos objetos de metal, en los que se relacionan además monos (Fig. 214, ML100830) o personajes antropomorfos, con los cuales es obvio que la luna compartió un discurso mítico. Es interesante observar que los personajes antropomorfos tienen no solamente tocados de forma semilunar, sino aquellos que hemos denominado bipolares, de connotación femenina.

Es interesante señalar además que en ciertos casos, las embarcaciones marinas eran concebidas formalmente como una luna creciente, de modo que se reitera la relación entre la luna y las actividades relacionadas con el mar. De hecho, las fases de la luna son de mucha importancia en las actividades pesqueras, que debieron generar rituales específicos previos. En este sentido, es interesante comprobar representaciones muy comunes de una pareja que rema sobre una embarcación de totora. En el cuerpo de una de estas vasijas encontramos a una luna creciente

Fig. 215

sobre la cual hay dos personajes sentados, uno frente al otro, ambos son idénticos y tienen ambos sostienen un vaso cerca de la boca. Estas libaciones relacionadas con escenas marinas y luna creciente favorecen esta propuesta.

La relación entre producción agrícola y el mar –a la que hemos hecho referencia líneas arriba- tiene expresiones interesantes además en diversos frutos que son usados metafóricamente como embarcaciones, sobre los cuales aparece también la pareja de navegantes (Fig. 215, ML 025971).

En el campo iconográfico no tenemos registros de representaciones de estrellas o constelaciones propiamente dichas, sin que esto quiera decir que no tuvieron importancia. Un estudio relacionado con el tema ha sido realizado para explicar las orientaciones y diseño urbanístico del sitio de Chan Chan, en el que las constelaciones y estrellas en particular, adquieren protagonismo. En el arte mural moche de Huaca de la Luna, el recinto esquinero muestra un conjunto complejo de imágenes míticas, que tienen como protagonistas a diversos iconos radiantes, que han sido considerados como estrellas, generando la idea de un contexto mítico celeste. Estos entes radiantes están dispersos, sin conformar –aparentemente- ningún agrupamiento o constelación legible.

Uno de los mitos más interesantes registrados en Lambayeque se refiere a la relación de la luna con otras constelaciones (León, 1938), que citaremos textualmente:

“La venganza de la luna

La luna se había enamorado de un indio mochica noble, que era un hechicero, para lo cual se convirtió en mujer, pero fue desdeñada por él, a pesar de los constantes requerimientos de aquella, debido a que él quería dedicarse por entero a las actividades de su oficio.

Sin embargo, fue tal la paciencia y la constancia de la Luna, cuya condición desconocía el hechicero, que éste para deshacerse de ella y engañarla, fingió aceptar sus amores llegando a realizarse la ceremonia matrimonial.

Para sancionar el acto, como era de ritual, se colocó entre ambos novios una vasija nueva, de barro, conteniendo harina de maíz. En seguida fue encendida la hoguera, que ambos novios avivaron soplando y una vez que el fuego había cocido la torta, el más anciano de los concurrentes a la ceremonia, que debería ser presenciada por todos los habitantes de la comarca, dijo ritualizando el acto: “Ya estáis casados y formáis una sola pareja. Estáis obligados al mismo cariño ya a partir igual las penas y alegrías, tal como habéis atizado los dos juntos, esta hoguera, que refleja vuestro amor no se holgará el uno cuando el otro no lo haga, ni se mostrará indiferente el uno cuando el otro se encienda en las llamas del amor de esta hoguera, porque entre vosotros habrá ligadura de un solo afecto”.

Y el ritual matrimonial estaba terminado, esperándose solamente la torta de maíz se enfriara para ser dividida y repartida entre ambos novios y el padrino.

Pero como quiera que el hechicero mochica había asistido al acto con el deliberado propósito de no cumplirlo, hizo que la torta conservara su calor y que no pudiera ser repartida, por cuyo inconveniente el matrimonio, en realidad, no tenía legalidad requerida.

Cuando la Luna se dio cuenta del hechizo que sufría la torta de maíz leyó en la mente de su consorte sus pensamientos más recónditos, castigó al mochica como ladrón, por haberle robado su amor y lo colocó en el Cielo, en la constelación de las Tres Marías.

De las tres estrellas que forman esta constelación la del medio representa al hechicero mochica, a quien la Luna para castigar, hizo prender por las otras dos estrellas, las de los extremos, las cuales no lo dejan escapar. Pero previendo que pudiera evadirse, colocó cuatro guardianes más, que son las otras cuatro estrellas, las que se encuentran al sur de dicha constelación y que en

realidad son cuatro buitres con la misión de devorar al desgraciado hechicero en caso de que pudiera evadirse de los guardianes.

Estas siete estrellas fueron colocadas en el firmamento por la Luna que escribió así permanentemente, este suceso en el Cielo para que se tuviera constante recuerdo del hecho, algo así como un Código Penal eterno que perpetuara el robo y simbolizara el castigo.

Y desde entonces nunca más la Luna se convirtió en mujer; y desde entonces nunca más la Luna se volvió a enamorar; y desde entonces la Luna se tornó en perseguidora de ladrones y en castigadora de malhechores. (Según relato del Señor Marco A. Cabero)" (León Barandiarán, 1938).

Meteoros y los dioses

En la sociedad andina en su conjunto, se rendía culto a diversos fenómenos meteorológicos, entre los cuales podemos mencionar a la lluvia, el viento, el rayo, el trueno, el arco iris y las nubes. En relación a ellos existe información previa sobre la cual se podrá seguir investigando. Sin embargo, a nivel iconográfico, estos elementos no son fáciles de registrar, a no ser que sean muy realistas, no siendo ese el caso en la iconografia lambayecana. Por lo tanto no forman parte de este estudio.

Esto no quiere decir que tales aspectos pasaron desapercibidos por las poblaciones costeñas. Durante estos tiempos, las relaciones comerciales, las redes de caminos conectaban de modo intenso a las comunidades de la costa con las de los valles interandinos e inclusive con las poblaciones amazónicas. El hallazgo de cerámica lambayeque en el sitio de Kuélap (Narváez, 2013), da pie a esta propuesta. Por lo tanto, información de tipo religioso debió ser parte de esta permanente interacción.

En el caso de Huaca del Dragón, uno de los montículos piramidales truncos del complejo arqueológico de Chan Chan, se propuso una nueva denominación al edificio como Huaca del Arco Iris, al considerar que un arco de varias franjas paralelas, que remata en una cabeza de serpiente dragón en ambos extremos, hace referencia a este fenómeno natural (Campana, 2008). Este fenómeno es visible en grandes espacios abiertos en donde se produce una combinación de agua de lluvia y rayos solares, que en el caso de la costa norte, solamente se podría producir alrededor de las lluvias torrenciales que genera el fenómeno El Niño, pues es una zona desértica o semidesértica en donde este fenómeno no se produce. Cuando esto ocurrió, sin duda debió producir gran conmoción entre las poblaciones costeras.

Como sabemos, el arco de la serpiente bicéfala, es un icono común en las sociedades costeñas y ha sido considerado de modo reiterado como una representación más bien de la vía láctea en el plano celeste.

Las piedras sagradas

La Piedra Sagrada de Túcume, constituye uno de los más interesantes registros arqueológicos, respecto de la identidad sacra de un bloque pétreo, que se constituye en el centro de culto desde épocas lambayeque hasta la época inca, siendo evidente la forma como hasta hoy día es considerada como una piedra sagrada para los maestros curanderos de la zona, que le reconocen poder (Fig. 216). Hemos propuesto la hipótesis de su rol como *alter ego* de Cerro La Raya o Cerro Purgatorio, la montaña sagrada que ocupa el centro del sitio arqueológico y que sirve como un *axis mundi* respecto del asentamiento en su conjunto.

Esto se justifica plenamente al ser una piedra que corresponde a la misma formación geológica del cerro La Raya y no tiene una forma específica que nos permita reconocer a un personaje en particular (Fig. 217). Esta figura de *alter ego* está asimismo plenamente respaldada por la cultura tradicional contemporánea y tiene raíces en el pasado prehispánico (Narváez 2000, 1996, 2011). Este particular contexto del templo de la piedra sagrada, nos mueve a considerar al cerro La Raya como una deidad montaña y por lo tanto uno de los protagonistas del complejo panteón religioso lambayecano.

En otras palabras, es un hecho que se adoraba a determinadas montañas, que tal vez fueron consideradas como *pacarinas* o lugares de origen. De hecho, la tradición oral lambayecana posee numerosas versiones de montañas sacralizadas por santos, vírgenes o cruces propias de un

cristianismo popular y campesino, expresión de un sincretismo particular, que -en ciertos casos- son el nuevo rostro de los antiguos dioses.

Fig. 216

El concepto animista de los cerros – considerados como huacas en la costa norte-, tiene diversas similitudes con el concepto de *Jircas* en la sierra central y Apus en el sur, para referirse a las montañas sagradas. Ellas tienen el mismo poder, están vivas, conversan, devoran gente, socorren al hombre pobre y pueden castigar al hombre envidioso, rico, convirtiéndolo en animales o rocas sempiternas. Los cerros sagrados tienen una jerarquía estricta y poseen riquezas: metales, agua, sal, bosques, animales silvestres, ellos los cuidan y protegen, pero pueden aliarse con el hombre para que acceda a sus bienes. En estos escenarios, existen actualmente otros protagonistas, en especial el viento, al que se le puede hacer ofrendas, para ser favorecidos cuando es tiempo de "ventear" los granos de las cosechas. "!viento, viento, toma tu cuy!" es un estribillo campesino que escuchamos en la sierra norte (Otuzco, La Libertad), para llamar a este personaje a fin de que contribuya favorablemente en una actividad de cosecha. El trueno, el rayo, el granizo, la "helada", las nubes, la lluvia, el rocío, el arco iris, los riachuelos, los puquios, las lagunas, las cavernas, cerros o rocas en formas específicas, todos tiene una personalidad propia, que ha supervivido hasta hoy en relatos fantásticos de nuestra rica tradición oral andina. Para cada uno de ellos existe un protocolo ritual y ofrendas específicas. Nuestra madre tierra, ocupa en este contexto, uno de los espacios sagrados prominentes (Condori y Gow, 1982).

Fig. 217

Cuando se sostuvo que en el pasado prehispánico: "…no existió la idea abstracta de Dios, ni palabra que lo expresara" (Rostowrowski 1986: 9), se ha indicado en contraposición que: "…en quechua *apu* es la palabra que significa dios y hace mención al concepto de dios en general, este término tiene parecida acepción a *theos* en griego y a *deus* en latín. Así el término abstracto quechua: *apu* (dios) podríamos particularizarla:

Apu Salcantay	Dios Salcantay
Apu Waskaran	Dios Waskaran
Apu Pachatusan	Dios Pachatuisan
Apu Inti	Dios sol
Apu Pachakamaq	Dios Pachakamaq
Wiracoha Qhapaq Apu	Dios Wiracoha (todo) poderoso" (Mejía, 2011: 179-181).

Si esta acepción es correcta, entonces cada montaña sagrada era una divinidad, como hemos sugerido, con personalidad y discurso mítico individual.

Del mismo modo, fueron también consideradas ciertas piedras que por su formación geológica particular, emiten sonidos metálicos al ser golpeadas por otra piedra. Estas piedras son conocidas hoy como piedras campanas, que por sus cualidades le dan nombre a las montañas. Por esta razón hay varios Cerros Campana en el Perú. Esta particularidad hizo que estas piedras sean también sacralizadas y seguramente eran objeto de culto, de peregrinaciones y de ofrendas. En Lambayeque el Cerro de Puerto Eten conservaba la leyenda de las piedras-campana, en alusión a piedras que emitían un sonido metálico por la imposición de las manos de ángeles bajados del cielo, tal como registra la tradición del pueblo de Magdalena de Eten (Ricardo Palma, 1990). No olvidemos que en la lengua *muchik* existe el vocablo *pon* o *pong* para referirse a peña, piedra, y *alec pong* para referirse a piedras sagradas (Brüning, 2004).

Las mesas de los maestros curanderos tienen entre sus "artes" más poderosas, piedras que representan a los cerros, considerados como deidades que les permiten la energía y el poder de curar. En los valles de Lambayeque, hemos recogido información valiosa referida a las tradiciones orales de las montañas, que nos permite identificarlas. Una lista pequeña de estas montañas sagradas incluye a Cerro La Raya, Cerro Mulato, Cerro Chaparrí, Cerro Mocho, Médano Casa Grande de Mórrope, Cero Escute, Cerro La Virgen, Cerro La Vieja, Cerro Rajado. Muchos de ellos se relacionan hoy con personajes del mundo cristiano, campesino y popular, cuyas expresiones son consecuencia de un sincretismo religioso muy especial (Narváez, 2000: 96-112).

Los cerros tenían especial razón de culto, cuando estaban relacionados con vetas minerales, por lo tanto, el cerro y los minerales tenían identidad específica en el campo mítico. Al respecto, Calancha es bastante explícito cuando afirma lo siguiente:

> "Usavan los Indios que van a las minas de plata, de oro o de azogue, adorar los cerros o minas, pidiéndoles metal rico, i para esto velan de noche, beviendo i baylando, sacrificio que azen a la riqueza; a los de oro llan Coya, i al dios de las minas de plata i a sus metales Mama, i a las piedras de los metales corpa, adorándas besando i lo mesmo al soroche, al azogue i al bermellón del azogue, que llaman Ichma, o Linpi, i es my preciado por diversas supersticiones…" (Calancha, 1977 [1638]: 842).

De la misma forma, el testimonio del cronista Bernabé Cobo, hace referencia a la forma como en la época de los incas, se adoraban a las minas, las vetas y piedras consideradas sagradas:

> "Los que iban a las minas adoraban los cerro dellas y las propias minas, que llaman coya, pidiendo les diesen de sus metales; y para alcanzar lo que pedían, velaban de noche bebiendo} y bailando en reverencia a los dichos cerros….finalmente cualquier cosa de la naturaleza que les pareciera notable y diferenciada de las demás, la adoraban reconociendo en ella alguna particular deidad; y esto hacían hasta con las pedrezuelas que hallaban relumbrantes y de colores, las cuales guardaban muy bruñidas y tenían en muy gran estimación (Cobo, [1653] 1964: 166).

El Maní

Fig. 218

En la colección de cerámica moche del MNAAHP de Lima, existe una conocida vasija de extraordinaria calidad y valor estético que representa a un maní o cacahuate (*Arachis hypogaea*), con rostro humano, que toca una quena. La posición del personaje es de costado, sobre su lado derecho. Es un fruto de maní cuyo rostro humano brota de uno de los extremos, el personaje no muestra extremidades inferiores, solo los brazos y las manos que tocan la quena. La cáscara del maní ha sido magistralmente expresada con la típica forma "arrugada" de la cáscara de este fruto. La cabeza del personaje está cubierta por la unión de las dos partes de la cáscara que en este punto pone en relieve una línea lisa que sobresale hasta la parte delantera sobre la frente, generando una forma en punta y curvada.

Como es conocido, la cerámica lambayecana y chimú, heredan del viejo estilo moche no solamente varias expresiones plásticas, diversos contextos míticos, además de ciertas tecnologías, de modo tal que en la cerámica lambayecana aún se observa un "aire" o el espíritu moche (Zevallos 1989). Como parte de esta continuidad cultural y a propósito del tema, podemos decir que el maní antropomorfizado también es parte del corpus mitológico lambayeque y que básicamente reúne los mismos rasgos moche. Desde nuestras observaciones, podemos identificarlo de la siguiente manera:

- Está siempre de costado, preferentemente sobre su lado derecho (Fig. 219), sin embargo, tenemos registros de cerámica que lo muestran sobre su lado izquierdo.
- Generalmente está tocando una quena o una antara (Fig. 219, ML021212/220, ML 021213/221, ML021210/222, ML021215). En algunos casos, no toca ningún instrumento, sin embargo, sus rasgos son inequívocos (Fig. 223, ML022869).
- El tocado se condiciona a la forma de la cáscara del maní, adoptando siempre una forma en punta y sobresaliente.
- La cerámica puede ser negra, roja o tricolor.

Fig. 219

- El personaje puede estar sobre una base de forma rectangular o circular, sin embargo, a veces descansa sobre su propio cuerpo.
- Siempre muestra no solamente los brazos y las manos que tocan la flauta, sino además las piernas que están recogidas con las rodillas hacia el abdomen.
- Luce generalmente un collar alrededor del cuello, del cual se desprenden a veces un colgajo redondeado que parece ser una pinza.
- A veces tiene un cinturón sencillo.
- A veces tiene una almohadilla a la altura del hombro sobre la cual apoya también la cabeza.

Fig. 220

Quizás los vainas de maní más famosas han sido las encontradas en la forma de collares en la tumba moche del Señor de Sipán, en la que el collar expresa una división en mitades, oro a la derecha y plata a la izquierda. Una lectura inicial hizo pensar de que se trataba de: "un simbolismo referido a la dualidad, pues al encontrarse el cuerpo del Señor orientando (sic) de Sur a Norte, el lado derecho se asociaba al naciente y el izquierdo al poniente, recordándonos que en muchas referencias de crónicas y mitos sobre el antiguo Perú invariablemente el oro se vinculaba al sol y la plata a la luna" (Alva s/f, 58), sin embargo, el autor no hace referencia a la importancia y el simbolismo del maní para haber sido representado en metales preciosos. En el mismo contexto de las tumbas de Sipán, se han reportado también collares solamente de oro representando al maní (Alva, 2008: 84).

Es reconocido el rol alimenticio del maní que va al lado de su extraordinario sabor, por ello debió haber jugado un rol de importancia en la producción agrícola. En este sentido debemos destacar algunos aspectos que le son bastante peculiares, por los cuales tal vez merecieron la atención de la nobleza moche, para ubicarlos en objetos del mayor valor religioso. Un aspecto relevante que los agricultores conocen en el cultivo del maní, se observa desde el momento de floración de la planta, pues posteriormente al proceso de polinización, las flores buscan el suelo y se hunden en él, de modo que el fruto en la forma de una legumbre de desarrolla bajo tierra, por lo que recibe el nombre técnico de indehiscente. Es por eso que se debe aporcar la planta para proporcionar mayor cantidad de suelo suelto para facilitar la producción. En el contexto de las legumbres en general, los frejoles se reproducen mediante plantas trepadoras, que generalmente se abrazan del maíz y producen con él, haciendo una alianza significativa que los agricultores reconocen hasta hoy día. Los frejoles producen una gran cantidad de nitrógeno, que permite una mayor fertilidad del suelo, propiedad que comparte con el maní. El maní, por su lado, es una legumbre que penetra en el suelo y genera una vaina distinta, pues es una corteza que alberga el fruto. Esta cualidad muestra a la cáscara seca, que alberga a la semilla fresca del interior y de alguna forma muestra la irregularidad de las formas, cualidad de las representaciones "tuberculiformes" de la costa norte, en especial de la época moche,

relacionadas con el complejo mundo mítico subterráneo (Golte, 2009, 131-150). Este poder de florecer y luego penetrar dentro de la tierra para fructificar, debió ser uno de los elementos más notables en la observación de esta planta, pues genera inmediatamente la idea de un *tinkuy* con el mundo subterráneo, al cual también penetran los muertos, como una semilla que luego dará sus frutos.

Fig. 222

De otro lado, la relación del maní con la música es particularmente importante, pues parecería que le es inherente y puede ser una forma de expresar la generación de la vida misma, como una expresión animista pues puede mostrar su fuerza vital, el espíritu inherente, que ha sido considerado como el *camaq*, o el *camaquen*, por algunos investigadores (Taylor, 2000). Es conocida la relación de la música y el sonido en general como parte de los mitos de creación en muchas culturas a lo largo de la historia universal. Precisamente, en el vaso B de Denver hemos registrado una escena dentro de una de las burbujas de la deidad serpiente que muestra a un hombre que tiene un tambor en una mano y al mismo tiempo sujeta con la otra mano un círculo, una burbuja o esfera de creación con un crustáceo en su interior. Por alguna razón particular, el "espíritu" del maní se expresa y brota de la ejecución musical de quenas o antaras.

Cuando estudiamos los aspectos míticos relacionados con las excrecencias humanas (Narváez, 2000), nos encontramos con un mito aguaruna relacionado con el origen del maní. En este caso, el relato corresponde a la historia de la mujer rana que desea ser la esposa del niño sol. Cuando finalmente lo logra, convenciendo no solo al niño sol sino a sus padres por lo diestra que era no solamente en las labores de campo, sino además en los quehaceres de la casa, el relato refiere al hecho mágico de la aparición de montoncitos de maní, cada vez que ella "se pedeaba" cuando se encontraba dormida en la cama conyugal, por lo tanto siempre fue muy apreciada.

Fig. 223 a.

Fig. 223 b.

Los acróbatas

Fig. 224

No son pocas las imágenes que se disponen en relación a personajes que se encuentran en posiciones acrobáticas, generalmente colocados de cabeza en diversos contextos. Estos personajes se relacionan generalmente con elementos, ornamentos y contextos de suma importancia religiosa, por lo que deducimos forman parte importante de este complejo mundo sobrenatural. Los materiales en los que han sido plasmados son particularmente en objetos de metales preciosos, pero también han sido registrados en cerámica escultórica.

Uno de los más interesantes es parte de un cuchillo ceremonial de la colección particular de Enrico Polli (Fig. 224), en cuyo mango se aprecia un personaje ricamente ataviado con un tocado complejo emplumado que tiene un cuchillo en una de las manos (Carcedo, 1998, 392). Este personaje es cubierto por un techo típico de las estructuras templo, con el característico adorno definido por el motivo "punta-rectángulo-punta" o "alas y cola" emplumada. Justamente sobre la cúspide de este techo, aparecen dos personajes idénticos, con el mismo tocado, orejeras y "taparrabo", uno de los cuales está de cabeza sosteniendo además una vasija con su mano izquierda. Está sonriendo y la posición semiabierta de las piernas, dobladas hacia atrás, expresa plásticamente la dificultad de la maroma. Se puede apreciar que el calzón de los contorsionistas sobre el techo, es el mismo que tiene la figura central en el mango del cuchillo.

Esta misma posición ha sido expresada en una lámina de oro que muestra a dos personajes idénticos sobre una superficie al mismo nivel (Fig. 225), uno de los cuales se encuentra de cabeza y tiene las piernas en la misma posición del contorsionista de la colección Polli (Fig. 225). En este caso, el personaje está parado no sobre la cabeza, sino apoyado directamente con sus manos, luce un tocado de forma semicircular dentro del cual aparece una esfera trunca dentro de la cual se ven representaciones zoomorfas que parece ser de dos peces y tiene una extensión trenzada del cabello que remata en una

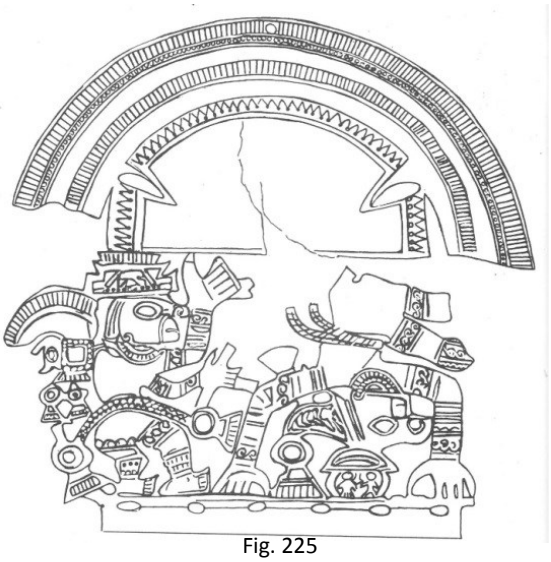


Fig. 225

borla. Ambos están bajo un inmenso tocado de dos niveles, culminado en un emplumado de forma semilunar. Ambos personajes tienen cinturones en la forma de cordones trenzados, tienen pectorales adornos en brazos y piernas. El gesto facial de ambos es inexpresivo, no muestra la sonrisa del primer caso. Un aspecto notable es el detalle de los pulgares de las manos en ambos, que muestran una uña bastante alargada, característica de personajes relacionados con el mundo chamánico en sociedades prehispánicas, como es común ver en la iconografía nasca o moche, como dos de las más representativas.

Una tercera evidencia relacionada con estos personajes la encontramos en una vasija escultórica de cerámica, que muestra a ambos personajes, pero en este caso, uno sobre otro. El primero está decúbito dorsal y sobre él se apoya el otro contorsionista que apoya manos y cabeza sobre el cuerpo del primero. En este caso, los personajes no muestran muchos detalles relacionados con su atuendo u ornamentos.

Fig. 226

Como es conocido, este tipo de representaciones tiene antecedentes en la región desde tiempos tan tempranos como el Formativo Medio (1000-500 a. C) específicamente en el estilo Cupisnique, en donde se ha representado a un personaje que realiza una contorsión parecida, sin embargo, en este caso ya no se apoya en la cabeza ni en las manos, sino más bien sobre el pecho, dejando la cabeza también doblada hacia adelante con los talones de los pies sobre ella (Fig. 226). Al tratar sobre este caso, se ha mencionado: "… un paralelo con la flexibilidad propia de la boa costeña…Es muy probable que, la franja con diseños exagonales (sic) que decora el torso anterior flexionado del contorsionista de Puémape se inspirara en los trazos de la macanche" (Elera, 1993: 245). Interesado en el tema, el autor da a conocer diversas fuentes en las que se da cuenta de la presencia del mismo personaje, no solamente en América Andina, en donde menciona los casos de la cultura Chorrera, sino en Centroamérica, con el desarrollo de la cultura Tlatilco del Preclásico, contemporáneo con Cupisnique. Esto lo lleva a concluir en que la aparición del tema: "… enmarca al mismo marco temporal y cultural tanto en los Andes Centrales y Septentrionales así como Mesoamérica" (Elera, 1993: 245).

Sin duda, la presencia de contorsionistas en épocas tan tardías como Lambayeque (Fig. 227), indican que esta tradición puedo haberse continuado en la costa norte y debieron ser parte de rituales de índole religiosa, incluyendo tal vez danzas festivas con este tipo de espectáculos. El hecho de que aparezcan generalmente en parejas, se podría sugerir la posibilidad de una suerte de competencia, tema universal común en danzas ancestrales tan complejas como la danza de tijeras en la sierra sur del Perú. Como comentario final a un tema que debería ser ahondado, debemos decir que lamentablemente todos los materiales que han sido comentados proceden de colecciones sin procedencia, limitándose la posibilidad de conocer los contextos funerarios y el material al que debieron estar asociados.

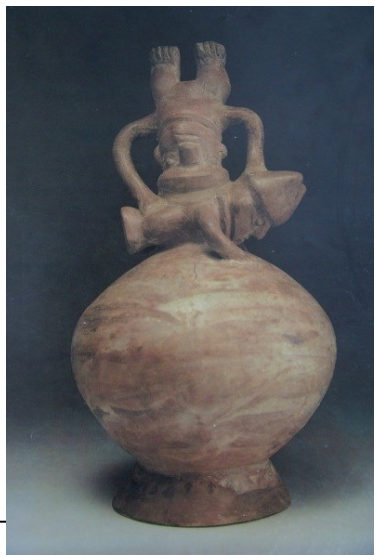


Fig. 227

Recientes investigaciones arqueológicas en el sitio de Apurlec en Zaña, han mostrado a personajes relacionados con rituales

complejos, dentro de los cuales sobresale el rol de un par de acróbatas, uno de los cuales va sobre los hombros del primero, portando "banderas" que al parecer se trata de objetos emplumados. Estos personajes tienen además en su entorno a músicos que tocan el tambor, flautas y una mujer que tiene una sonaja en cada mano (Walter Alva, comunicación personal, 2012).

De hecho la performance de estos personajes se asocia al tema principal registrado en este monumento: un conjunto de personajes del mismo tamaño, de pie y mostrados de frente, con alas emplumadas, grandes tocados de plumas, rostros hieráticos, portando vasos en las manos o un cetro, y algunos tienen asistentes de pequeño tamaño. Este conjunto de personajes fue propuesto como la representación de la dinastía de Naymlap (Meneses y Alva, 1986), pues el estilo corresponde con la tradición de la cultura Lambayeque, tema que hemos discutido en el capítulo precedente.

El shamán

En nuestro estudio iconográfico de la cerámica lambayecana, hemos podido percibir la presencia de un personaje que casi siempre aparece solo presidiendo la parte superior del cuerpo de la vasija, que normalmente es aquel tipo que tiene un solo pico troncocónico que se une al cuerpo del personaje mediante un asa puente. Muchas veces se trata de una vasija silbato.

Podemos decir que sus rasgos más importantes son los siguientes:

- En la mayoría de los casos lo vemos sentado, en posición de flor de loto. Muy pocas veces aparece de pie.
- Como toda vestimenta solamente parece tener un calzón.
- Su rostro siempre tiene una actitud hierática, con ojos almendrados.
- Su espacio es la parte superior del cuerpo carenado de la vasija, que se encuentra siempre decorado con elementos lineales o geométricos cuando la vasija es tricolor. Si la vasija es negra no muestra decoración sino un pulido simple.
- El tocado es variado, a veces usa un tocado bipolar (ML021122, ML021116, ML021118), es un gorro con aletas verticales colocadas de modo radial (ML020703), pueden ser solamente dos (ML020708); lo hemos registrado con un tocado compuesto, con una base vertical decorado con una línea quebrada y puntos intercalados, sobre la cual hay un disco que culmina en puntas como plumas (ML021120), puede usar un tocado semicircular simple (ML021123), o semicircular decorado (ML021125), el tocado puede también configurar una serpiente bicéfala cuyas cabezas caen a cada lado del rostro (ML021126, ML021706), o un tocado con un cuadrado vertical sobre la frente (ML031772). Lo hemos visto además con un tocado semicircular emplumado (ML0211296) o un tocado semicircular en forma de concha *Spondylus* con puntas radiadas (ML021617); tocado vertical en dos partes, una primera con cuatro grandes discos llanos decorados con puntos en sus bordes y una parte superior que remata en un penacho emplumado en forma cilíndrica (Zevallos 1989, pág. 41).
- Entre sus adornos tiene siempre grandes orejeras y collares de objetos redondos en dos o más hileras.
- Normalmente tiene un gran vaso en la mano derecha o en la mano izquierda, también lo hemos visto usando las dos manos para sujetar el vaso.

- Cuando no tiene el vaso, aparece sentado con las manos apoyadas en las rodillas (Fig. 230, ML021120/231: ML021149, ML021138, ML021126, ML021123, ML021118, ML021125, ML021178, ML020708).
- En pocos casos el personaje está encima de un animal, que parece ser un pez con orejas y cola en punta.
- El personaje se sienta en la parte superior de una estructura escalonada, que puede tener dos o tres escalones, en la cual tiene diversas acciones:
    - No hace ningún gesto, no coge ningún objeto.
    - Coge un gran vaso ceremonial.
    - Coge un vaso en una mano y en la otra toca una mazorca de maíz, está acompañado por un asistente que coge una tinaja en la mano, que se ubica en un escalón inferior. En este caso, tiene el mismo tipo de collar o pectoral, ojos almendrados y orejeras, con un tocado en forma de turbante sencillo (Fig. 228, tomado de Zevallos 1989).
    - No coge ningún objeto, delante de él, en un escalón inferior, tiene un recipiente sencillo y en un escalón inferior un personaje sentado sosteniendo un cántaro (Fig. 229, ML021169).
    - No coge ningún objeto, delante de él, en un nivel inferior, aparece un hombre jorobado, sentado frente a una mujer desnuda con collar (Fig. 231g). Los costados de la plataforma está decorada con paneles que muestra a felinos y otros personajes zoomorfos con grandes tocados bipolares. El otro cuerpo de la vasija es de forma esférica, decorada con grandes círculos concéntricos en un fondo punteado. Ambos cuerpos se unen por la base con un tubo, esta es una vasija silbadora.
    - El personaje se encuentra sentado dentro de una estructura templo techada, sosteniendo un vaso y luciendo el mismo collar y orejeras, aunque el tocado al alto, plano con la parte superior ligeramente cóncava, lo que lo emparente con un tocado de dos puntas.

Fig. 228

Fig. 229

Fig. 230

Resumiendo, este personaje, de fuerte personalidad y de gesto hierático, tiene en el vaso que sostiene en una de sus manos, una característica que lo identifica y lo define desde nuestro punto de vista, en el campo chamánico. A veces no tiene el vaso, pero está asociado a una estructura escalonada que muestra a asistentes con vasijas, en un caso, un jorobado y una mujer desnuda, contexto que contribuye con su quehacer. Sus ornamentos lo identifican rápidamente, siempre con orejeras y un collar de cuentas redondas. Se relación con libaciones contribuyen en su definición.El hecho de que el mismo personaje ostente tocados diferentes, podría indicar una identidad étnica distinta para cada caso, o la posibilidad de su relación con distintas ceremonias en distintos momentos del calendario religioso. De otro lado, si nuestra propuesta es correcta, al identificar a los tocados bipolares como vinculados al campo femenino y los semicirculares a los del campo masculino, podría significar varias cosas, que en realidad se trata de dos personajes; otra posibilidad es que un solo personaje realice ceremonias relacionadas con deidades o elementos de la naturaleza masculinos o femeninos, para lo cual usa diferentes tocados. Estos aspectos, son obviamente bastante especulativos y seguramente requieren una investigación mucho más amplia y una muestra mayor. Sin embargo, creemos que puede ser considerado como un tema específico, aun ausente en las aproximaciones a la iconografía lambayecana. Sin querer extrapolar el tema, los chamanes de hoy trabajan los martes (dios marte) y viernes (diosa venus) días masculino y femenino para atender diferentes consultas, expresando un especial sincretismo occidental y andino.

a

b

c

d

e

f

g

h

Fig. 231

Fig. 232

Las agujas de los ojos

Uno de los temas más enigmáticos de la mítica lambayecana es el que expresan algunas de las máscaras funerarias de metal que muestran proyecciones metálicas alargadas que brotan de los ojos (Fig. 232, tomada de Carcedo 1998: 332, foto 10). En algunos casos, estas proyecciones son en la forma de agujas que culminan en punta, aunque en otros casos, terminan en colgajos metálicos de formas redondeadas u ovaladas.

Al respecto debemos mencionar lo siguiente: es interesante el hecho de que solamente estas proyecciones aparecen en las máscaras de metal, pues no existen registros de tal rasgo en objetos de cerámica, hueso, madera, piedra o textiles. Si esto es correcto, entonces este es un atributo que se asocia a estos objetos cuya finalidad principal era la de ser cosidas delante de la cabeza del fardo funerario, de alguna manera remplazándola.

En segundo lugar, en el campo estético, estas agujas o proyecciones de los ojos, expresan un atributo de los mismos, pues nacen de allí. No podemos decir que se trata de un simple ornamento, pues expresa un "poder" específico. En estas típicas máscaras funerarias, no solamente son los ojos los que se expresan, también lo hacen las orejas en punta, la nariz y la boca y lo hacen a través de los elementos que se agregan: colgajos, narigueras u orejeras. Cada uno de estos órganos de los sentidos cumple un rol específico en la naturaleza humana, mas en el plano mítico expresan poderes especiales relacionados con el origen o la creación de diversos elementos fundamentales.

Los ojos permiten la capacidad de "ver", verbo que adquiere una connotación especial en el campo chamánico. El ver implica penetrar en el interior de muy diversos campos, como el propio cuerpo humano, el mundo celeste o el mundo subterráneo. Ese poder de "ver" pudo ser expresado mediante el uso de agujas que generan la idea de "agudeza" al ser incluidas como parte de máscaras funerarias. De alguna forma, el difunto podía "ver" durante su paso por el mundo de la muerte.

Los ojos generan secreciones que se concretan en lágrimas o lagañas, a las cuales se les atribuyen distintos poderes en la mitología andina y universal. Por esta razón no deberíamos aislar el tema de las agujas oculares de las secreciones o "lacrimones" como se conocen en la litera arqueológica para describir a los diversos símbolos religiosos que se incluyen en bandas oblicuas que brotan de

los ojos sobre las mejillas de diversos personajes míticos de la iconografía lambayecana. Estos símbolos expresan –que duda cabe- simbolismos propios de la religiosidad prehispánica.

Del mismo modo, las secreciones de la nariz en forma de mucosidad es capaz de generar productos tan básicos como la sal en la mítica andina y amazónica. El aliento, la saliva, la palabra, el canto, el grito que emana de la boca ha sido motivo de diversas historias fantásticas relacionadas con lo mejor de los dioses, pues generalmente mediante el aliento o la palabra ellos crean o destruyen a hombres y animales (Narváez, 2003).Todos estos aspectos hicieron que estos órganos sensoriales sean adornados de diversa forma, incluyendo objetos fabricados en metales o piedras preciosos, con aplicaciones de concha *Spondylus*, en los cuales se plasmaron símbolos de la mayor importancia religiosa. En la tumba moche de Sipán, el personaje tuvo ojos, nariz y boca postizos de oro (Alva, s/f), que garantizaban su supervivencia en el mundo de los muertos.

EL MUNDO DE ABAJO Y LA DEIDAD SERPIENTE

Se corresponde con la gran serpiente y su entorno inmediato, incluyendo las burbujas que se adosan a su inmenso cuerpo. Esta madre de las serpientes o deidad serpiente debió ser una de las deidades de mayor importancia para las sociedades costeras, en especial la lambayecana (Fig. 233). Esta deidad serpiente tiene un *alter ego* en su interior, que ha sido representado por una serpiente más pequeña que comparte la misma cabeza que genera una gran cara máscara que la identifica (Fig. 234). Esta serpiente interior tiene apéndices en forma de ola que sobresalen de su cuerpo de manera alterna y en cuyo interior se reproducen peces. De la misma forma, la serpiente mayor reproduce a ambos lados de su cuerpo estos apéndices en la forma de grandes burbujas. Cada una de estas burbujas se relacionan con mujeres y actos de procreación de vida acuática: peces de agua dulce, peces de mar, crustáceos y hombres. De alguna forma, una serpiente que es dos al mismo tiempo, puede estar haciendo referencia a una serpiente bicéfala, ícono tan común en las sociedades andinas en general, pero de modo especial en las sociedades costeras.

Efectivamente, la serpiente no es un elemento ajeno a la iconografía lambayeque, de hecho forma parte de un conjunto de representaciones complejas como el mural de Huaca Las Ventanas en donde aparece como un gran arco bicéfalo, flanqueada por dos “felinos” y cobijando a un degollador mítico, que coge una cabeza trofeo con la mano izquierda. Esta serpiente bicéfala, como sabemos, ocupó siempre un lugar de importancia religiosa que sobrevive aun hoy en los mitos que se trasmiten entre nuestras comunidades andinas. La relación de la serpiente con el agua ha sido una constante en los mitos andinos y amazónicos, en los cuales la *yacumama* hace referencia no solamente a la serpiente, sino su representación en el curso serpenteante de los ríos. Esta serpiente sagrada no hace referencia a las serpientes venenosas, se refiere a la anaconda, una boa constrictora que tiene su equivalente también en la costa norte, en la especie conocida como Macanche*(Boa constrictor ortonii)*, serpiente constrictora que alcanza 2.7 m de largo, es de color gris con manchas y anillos ovalados de color marrón oscuro. Tiene la cabeza triangular y cuerpo grueso. Se alimenta de mamíferos pequeños y aves. Es actualmente una especie amenazada.

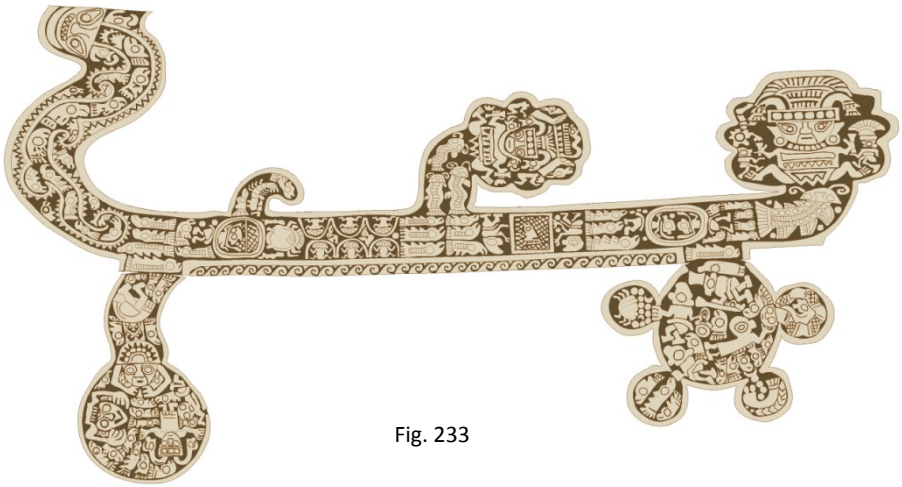


Fig. 233

Sin querer redundar en este tema, podemos agregar como hipótesis, la íntima relación que debió existir en las sociedades costeras, entre esta deidad ancestral con el extraordinario sistema de irrigación que convirtió a este territorio en el más extenso sistema de valles interconectado con

canales que unieron diversos valles. El sistema hidráulico se transforma así en una metáfora que relaciona al agua con una ondulante serpiente que transita por una enorme red de canales hacia campos de cultivo, convertidos en interminables sistemas de meandros. El agua que corre expresa así el rol fecundante de la serpiente de agua (Fig. 235), el mayor beneficio que genera esta deidad, y más aún, entre los campos de meandros serpentiformes. La serpiente de agua es la que fecunda el suelo en un territorio en el que nunca llueve y depende de las lluvias de las alturas de los Andes para subsistir.

La agricultura costeña, está íntimamente ligada a las montañas de la sierra desde donde nacen las aguas que irrigan los oasis costeros. El agua celeste llega en forma de lluvia a las montañas y lagunas de los Andes, desde donde se dirigen estacionalmente a las tierras agrícolas de las partes bajas. Por ello los dioses celestes comparten escenarios de costa y sierra y aún los Andes orientales, tal como se ha registrado en las tradiciones de Huarochirí. En este sentido es tan interesante el mito de *Qoa*, como el felino volador, celeste, asociado a las montañas de la sierra, desde donde genera la lluvia con su orina fecundante (Kauffmann, 1989). Como hemos mencionado, en el vaso B de Denver, la deidad de las esferas está acompañada de un felino sobre su cabeza.

Fig. 234

Una referencia etnográfica de sumo interés que establece una relación simbólica entre la serpiente y el manejo del agua, se observa en Cabanaconde, un pueblo tradicional en el valle del Colca, en el cual se celebra la limpieza anual de los canales y los reservorios de agua, acción que está dirigida por los *Yacu Alcaldes*, quienes ostentan una vara de mando con cabezas de serpiente, como símbolo de su jerarquía y mando (Gelles, 2002).Se ha escrito de modo reiterado respecto del rol masculino del agua que penetra en la madre tierra y la fecunda. De hecho, el horadar el suelo y depositar en él una semilla que depende del agua para su desarrollo, contiene rasgos inequívocos de unión con contenidos sexuales. Cuando una pareja de deidades tiene sexo, no solo brota el árbol de la vida, sino que innumerables serpientes brotan del cuerpo de ambos, simbolizando su rol fecundador.

Siendo la agricultura el sistema productivo más importante de los desarrollos costeros, integró en esta actividad a todo el sistema cosmogónico. Por esta razón, no es de extrañar que el maíz esté tan íntimamente relacionado con los peces, el mar y las aves guaneras. Así, el sistema de irrigación debió estar relacionado con el culto a esta deidad serpiente que es capaz de fecundar la tierra en la que la semilla es depositada por todos los beneficiarios: esto podría explicar numerosas imágenes de hombres, aves y mamíferos trabajadores, portando herramientas para el trabajo agrícola, siempre asociados a iconografía marina. Por tanto, la deidad serpiente al relacionarse con el agua, está íntimamente vinculada a la fertilidad y la producción. Como hemos visto en los vasos de Denver, los dioses de la producción, tienen manos y pies de serpiente, al igual que la diosa madre del escenario superior. Por esta razón, creo que no es correcto cuando se sostiene que: "La economía chimú se basó en la agricultura y la pesca. No obstante, el rol importante jugado por la agricultura no parece ser evidente en su iconografía" (Mackey, 2000: 155). Como hemos visto en los capítulos precedentes, siempre hay una relación entre el mar y especialmente la recolección de conchas de *Spondylus*, con representaciones fitomorfas, que están refiriéndose precisamente a la producción agrícola. Recordemos que la autora supone una cosmovisión "semejante" entre las civilizaciones chimú y lambayeque.

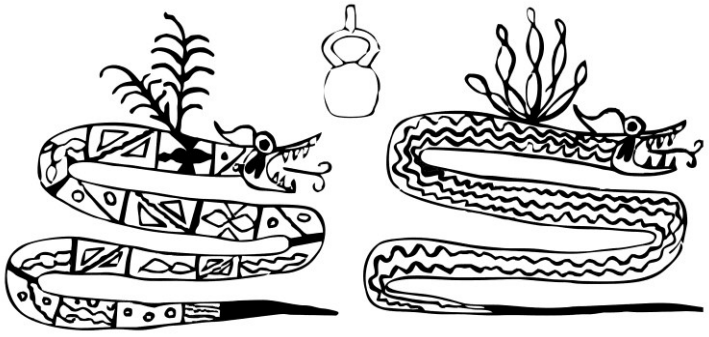


Fig. 235

De otro lado, en la tradición oral andina y contemporánea, no es extraña la presencia de hombres serpiente que procediendo del mundo subterráneo, copulan con mujeres de este mundo. Estos relatos proceden de comunidades quechuas de Cusco (Lira, 1990; Arguedas, 1949) y han sido ampliamente discutidas (Ortiz, 2004). De acuerdo con tal análisis, el relato quechua hace constante referencia a la serpiente y sus contextos, haciendo énfasis en los siguientes aspectos: el rol fecundador elemental, pero además, de las connotaciones referidas al término *Machajuv*a, como serpiente, con movimiento ondulante, ola, por lo tanto agua, el mar (Ortiz, 2004: 28-29).

El Sapo Mítico

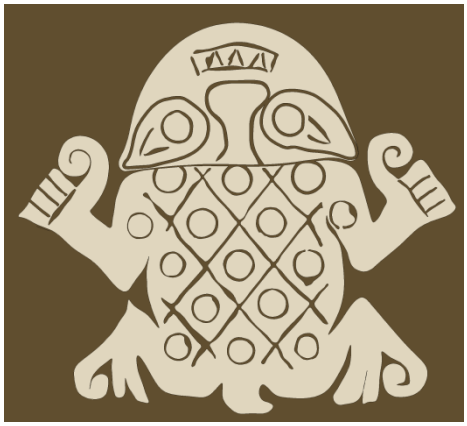


Fig. 236

Una de las expresiones iconográficas más destacadas de la base del vaso B de Denver, es la representación de un enorme batracio, dada la escala de los demás personajes (Fig. 236). De hecho se trata de un personaje de mucha importancia cuyas características más resaltantes son, el uso de la "cara máscara" lambayecana, que lo sacraliza; el cuerpo cubierto de rombos con círculo central y finalmente el dedo "pulgar" de las cuatro patas tiene una extensión que se enrolla como un espiral. En su entorno hay aves y por encima de su rostro la copa de un árbol que brota de la burbuja 4 de la deidad serpiente.

Es interesante anotar que dentro del cuerpo de la serpiente, se aprecia un conjunto de 6 semicírculos -tres adosados al borde superior y 3 al borde inferior- dentro de los cuales se repite el mismo modelo de batracios en pequeño tamaño. Estos se generan encapsulados, dentro de una burbuja individual al interior del cuerpo de la deidad serpiente, por tanto también es su progenitora.

A nivel etnográfico, el sapo expresa una cercana relación con el agua, la lluvia y por lo tanto es una de las expresiones más importantes relacionadas con la fertilidad. El croar de los sapos anuncia la lluvia para muchas comunidades andinas. Su ciclo biológico es particularmente interesante ya que es parte de una metamorfosis que implica un tiempo de renacuajo, en la que adopta una forma inicial de pez-serpentiforme que evoluciona dentro del agua hasta convertirse en un sapo adulto que requiere siempre de medios húmedos para sobrevivir. Su presencia es altamente benéfica, ya que se alimenta de insectos potencialmente dañinos para la agricultura. Al mismo tiempo, sus cualidades culturales se orientan hacia el campo de la medicina tradicional, siendo parte de una dieta especial para combatir diversas enfermedades.

Su presencia en el pasado fue de mucha importancia, siendo expresado de modo especial en artefactos del más alto nivel religioso, incluyendo objetos de metales preciosos, como vasos de oro para libaciones rituales en los que aparece a veces como único personaje, al mismo nivel de representaciones del rostro de una deidad, o la concha sagrada del *Spondylus.* En otros casos se conocen representaciones de sapos en collares de oro, siendo abundantes las representaciones en cerámica en casi todas las culturas peruanas. Es interesante el haber sido representado en vasijas moche de boca ancha, en las cuales el sapo muestra una flor bajo su garganta, que generalmente aparece en representaciones de zonas muy húmedas, y en la parte posterior, la "cola" se confunde con representaciones de yuca o maní, sugiriéndose que estaría simbolizándose el inicio de la estación húmeda y su culminación con la cosecha de los tubérculos (Golte, 2010: 124, fig. 8.7). Así, las representaciones de batracios en la sociedad moche, podrían estar concebidas también como marcadores de tiempo. Se ha mencionado asimismo la estrecha relación entre representaciones de frutos de pepino con representaciones de sapos y bofedales, que al mismo tiempo, establecen una relación necesaria entre dos elementos opuestos y complementarios (op cit, 202-203).

La decoración de su cuerpo con rombos y círculo central expresa un simbolismo inherente a su naturaleza y su rol. Recordemos que este rombo o diamante es aun considerado en comunidades quechuas de Cusco, como el símbolo por excelencia del motivo *Inti* (sol) y cuando está subdividido en cuatro partes, es denominado como *IntiCocha* (sol-agua), que expresa un concepto de dualismo. Un rombo con círculo central, es conocido como *ñawi* y está referido a un ojo o puquio de agua (Silverman, s/f: 98) concepto que desde nuestro punto de vista, expresa muy bien el

simbolismo de los batracios en relación a la humedad, fuentes de agua y fertilidad (Ver Hocquenghem, 1989).

Fig. 237

Los rombos incluyen a personajes de la más alta jerarquía mítica como la deidad representada en Huaca de La Luna cuyo rostro ocupa el centro de una serie de rombos continuos (Fig. 237). Estos rombos son enmarcados con serpientes amarillas sobre fondo negro y el personaje central tiene el rostro de color rojo sobre un fondo blanco. A veces este rostro cambió a color azul para luego ser repintado de rojo.

Al exterior de los rombos, predominan bandas paralelas y llanas de color rojo y blanco, expresando así un concepto opuesto y complementario. Considerando el cambio de color en el rostro de esta deidad, de un rojo encendido a un rostro azul oscuro, puede corresponder a un ritual de repintado relacionado con el cambio de estación.Este simbolismo del color no es único y puede ser observado también en contextos arquitectónicos Lambayeque, como el caso de Huaca Chotuna y Chornancap, o el caso del templo precerámico de Ventarrón. En ambos casos, el discurso pareciera ser el mismo: la pintura mural del **interior** de cada templo luce predominantemente los **colores amarillo y negro**, mientras que al **exterior,** los colores **rojo y blanco** son los predominantes. Al respecto hemos dicho lo siguiente:

“En la Plataforma de la Ola Antropomorfa, cubierta por dunas y vegetación del desierto, se describe el largo y complejo proceso de remodelaciones que tuvo lugar en el edificio. El hallazgo destaca los aspectos formales de un recinto de índole ceremonial, decorado con la conocida y clásica ola marina Lambayeque, a la altura del friso del muro, expresada con pintura tricolor: ola negra sobre fondo amarillo, con el resto del muro pintado de blanco hasta el piso. El muro de contención de la plataforma que alberga el recinto, presenta una fachada decorada con pintura roja y blanca, en un patrón ajedrezado. En este caso, parece que se usó además en otro momento, el mismo ajedrezado con pintura amarilla y roja. El conjunto, parece repetir así, lo que Donnan encontró en Huaca de los Frisos (Huaca Gloria), en donde los relieves son de color amarillo, con un fondo gris oscuro (que da una coloración negruzca), en el interior de un patio (bajo un espacio techado); se asocian en el muro exterior, con el motivo de “peces” y símbolos escalonados con el mismo tratamiento de color, en rojo y blanco con un zócalo amarillo. Podemos atrevernos a sugerir que esta antesala roja – blanca - amarilla (de sentido heliaco), externa al recinto de los relieves o pintura en amarillo y negro (de sentido opuesto, asociado a las profundidades marinas),

parece responder a un patrón local con un simbolismo poco conocido, que será necesario considerar para futuras intervenciones en el lugar o en otros sitios de la región. Debemos recordar que esta combinación de rojo – blanco de las fachadas, con otra de amarillo y negro predominantes en un contexto interior (escena del "venado cautivo"), aparece también en el arte mural de Huaca Ventarrón (Alva, 2014), dentro de un contexto ceremonial de mucha fuerza. Los mundos opuestos del agua y el fuego se han complementado siempre de muchas formas en el imaginario de las civilizaciones antiguas" (Narváez, 2010).

De otro lado, debemos mencionar además, el concepto de "padre" o "madre" para referirnos al sapo mítico que se muestra en el vaso B de Denver, que lleva implícita la idea de mayor jerarquía, como "jefe" "dueño", "señor" cuando las proporciones son claramente marcadas. La asociación del sapo mítico con representaciones de plantas de diverso tamaño y forma, pero además de aves, en el vaso B de Denver, no hace sino corroborar un tema cuyos ancestros se encuentran por lo menos en la sociedad moche, aunque algunos restos óseos de sapos (*Bufo sp*) han sido encontrados como parte de un conjunto de ofrendas en las galerías del templo antiguo de Chavín. Si bien se duda de la naturaleza de este hallazgo, que pudo ser accidental y fuera de contexto (Lumbreras, 2009, Tomo 1: 331) debería ser considerado como un elemento potencial, ya que no son pocas las representaciones de batracios en el arte Chavín y Cupisnique.

En la documentación de los mitos relacionados con los valles de Lima, Tello señala la importancia de un sapo mítico, que es considerado como una de las expresiones míticas más importantes: "Un estudio crítico cuidadoso de las diferentes tradiciones lleva a definir cinco personajes mitológicos principales: El primero es el espíritu de la fertilidad, mejor dicho, la simiente o masa protoplásmica de los charcos y puquiales, que tiene por símbolo un batracio, rana o sapo, de color amarillento, animal, que idealizado abandona su hogar, el pantano, lleva de allí las semillas por diferentes sitios, asciende al cielo y se mueve por medio de las nubes. Este personaje era llamado en el valle de Lima, y en la región cisandina contigua, Carwa-anchi-waillayu, que significa literalmente la simiente del pantano, el sapo amarillo…A este se la ha dado las denominaciones (en las leyendas) de Pachacamac, y tal vez, Aizawillca: el gran demonio de Lima (según Santa Cruz). Casi siempre vive, se desarrolla en los pantanos, en medio de la sequedad" (Tello, 1999: 45, los subrayados son originales).

Óvalos – círculos -esferas como símbolos de creación

La deidad serpiente del vaso B de Denver, representa un punto de partida y de origen tanto cosmogónico como antropogénico, que la vincula al mundo del agua en general. Como hemos visto, esta deidad genera "burbujas" que le sirven como escenarios específicos para este gesto de creación, además del interior de su propio cuerpo. Estas burbujas, se pueden describir iconográficamente, pero son difíciles de conceptualizar. El artista las expresó de modo explícito como apéndices que brotan del inmenso cuerpo de la serpiente, pero no hay forma de decir si es que son parte de su interior y se expresan en un plano rebatido, o es que son espacios externos propios de su naturaleza mítica. De cualquier modo, son espacios generadores de vida que dependen y están ligados al cuerpo principal, tienen un canal o "cordón umbilical" que los une al cuerpo de la deidad serpiente, por lo tanto su rol como fuente, matriz, útero, le es inherente, haciendo del personaje un ser andrógino, tal vez por ello sus dos cabezas o dos cuerpos en uno.

Debemos reconocer que el tema de una serpiente con canales y burbujas o esferas no es muy común iconográficamente, siendo necesaria una revisión más exhaustiva. Sin embargo, uno de los ejemplos que podría corresponder al mismo concepto, es el que podemos ver en un petroglifo del valle de Samanga, en la región de Piura. Este petroglifo muestra a una serpiente de dos cabezas triangulares, una en cada extremo, de cuyo cuerpo alargado brotan directamente semicírculos simples o dobles. Dentro del conjunto, una figura parece representar un pez. Aunque de modo general sea mencionado un estilo "chavinoide" para el petroglifo, la cronología no ha sido asignada. Mas su tamaño es realmente significativo, puesto que el bloque mide hasta 5 m de altura y el largo de la cara en donde se encuentra esta serpiente mítica llega a 7.80 m (Polia, 1992: 90-92).

Entre las vasijas de estilo cajamarca descubiertas en San José de Moro, tanto en la que se conoce como "serrana" y "costeña" encontramos ejemplos similares (Castillo, 2009: 57, fig. 14). En uno de estos casos, el interior de un plato muestra a una serpiente grande dentro de una división de cuatro campos del fondo del plato. Esta serpiente tiene varios semicírculos concéntricos con punto central. En otro plato de la misma colección observamos un diseño muy parecido al

petroglifo de Samanga, con la diferencia que no tienen las cabezas triangulares en los extremos. En este caso, las líneas rectas son dobles que se cruzan formando un aspa o una "X", los semicírculos se alternan a ambos lados de las líneas rectas y tienen en su interior varios puntos pequeños.

En la iconografía prehispánica, podemos encontrar expresiones de círculos, esferas, burbujas o simples recipientes globulares en material diverso: cerámica, metal, mates o calabazas. A veces, los recipientes aparecen delimitados con líneas llanas, otras veces son representados con la textura de redes y en otros casos el borde es representado con la textura de una soga trenzada. Esta última representación tiene sentido si consideramos que las sogas tienen como función el unir mundos opuestos. Un trasfondo biológico puede estar relacionado con el dar a luz, el parir, el salir de una burbuja desde dentro hacia fuera, concepto relacionado con el cordón umbilical, tanto en animales como humanos, un cordón matriz sin el cual la vida sería inexistente.

Una de las expresiones típicas que podría ser discutida bajo estos conceptos es el "medallón" de los relieves del templo de Garagay, que representa a una cabeza con expresión felínica por sus grandes colmillos, que tiene los ojos cerrados del "no nacido" e intenta salir de un círculo o "burbuja" delimitada por una soga. Esta intención de "salir" se expresa en la cola del felino, que brota por delante del rostro. Esta puede ser una forma de expresión de la función de los huevos cósmicos registrados en los relieves policromos de las huacas moche de La Luna y Cao o en los huevos que se han descrito en el vaso B de Denver, dentro y fuera de la deidad serpiente.

A nivel etnográfico, la cosmogonía Ashaninka en la amazonía peruana, tiene una expresión muy pertinente para los animales del monte. Cada especie tiene un personaje que los protege, que es *Kiatsi*, su "padre" y recibe el nombre de *Ashitori* o a veces el de *Iriri.* Este padre de los animales los protege en grandes cavernas de los cerros y desde allí los envía con la finalidad de que el hombre los pueda cazar. Los peces también tienen un padre que es llamado *Niháwer*i, que permite que el hombre los pueda pescar (Rojas, 2002). El paralelo conceptual entre recipientes o cavernas con el mito de *Urpihuáchac,* esposa de *Pachacámac*, que cuidaba los peces en su estanque, es muy cercano, tema que revisaremos más adelante. En este sentido podemos mencionar representaciones Nasca, relacionadas a un gesto de creación que genera círculos integrados a las manos de una deidad, dentro del cual se observan solamente representaciones de peces (Tello 1959, Lámina LXXXIV, reproducido en Golte 2003, fig. 15 y 16).

En la cerámica prehispánica, desde el periodo formativo hasta la época inca, es común el uso de una decoración aplicada con la representación de sogas, que algunos arqueólogos han denominado "encordelado". Esta decoración muchas veces delimita el labio de la vasija y en otras genera figuras ondulantes o serpentiformes, relacionadas con el labio, el cuello, hombro o el borde de las vasijas. De este modo, las sogas se relacionan a un cuerpo esférico o semiesférico (cuando se trata de cuencos o morteros) que ofrece un líquido que emana o brota de su interior para ingresar en otros espacios o escenarios. En este contexto, las sogas marcan un límite. En el plano religioso, este hecho debió tener la importancia ritual propia de un *tinkuy*, que une simbólicamente dos mundos diferentes.

Fig. 238

Fig. 239

En general, la burbuja, óvalos o huevos como metáfora de preñez es perfecta para señalar o indicar la gravidez o el espacio matriz, contenedor y generador de vida, incluyendo la muerte porque también genera vida. Tema que incluye a huevos que encierran serpientes o huevos desde los cuales salen hombres, como los que se observan al interior de la deidad serpiente del vaso B de Denver (Fig. 238/239). Pero al mismo tiempo, en los rituales de muerte, que implican el renacer, el de generar una nueva vida, el recipiente, la esfera, el contenedor, la matriz o útero generador, es necesario, imprescindible. Son numerosas las culturas que se han desarrollado en el mundo andino y amazónico, el uso de urnas funerarias con la finalidad de enterrar a sus muertos, ya sea como inhumación primaria o secundaria, a fin de favorecer este tránsito a una nueva vida. El uso de urnas funerarias entre los Yagua, en la Amazonía peruana, parece haber

sido bastante común hasta fines del siglo XIX, sosteniéndose que: "Aunque no tenemos ningún indicio formal de la existencia de éstas, las urnas están sugeridas en la mitología, donde están asociadas a grandes tinajas cuyo interior era comparado a una matriz" (Chaumeil, 1987: 44).Cuando se representan literas en las culturas costeñas y norteñas, que trasladan personajes del más alto estatus, se utilizan soportes de madera que culminan en cabezas de serpiente. Simbólicamente los dignatarios van sobre serpientes. Las hamacas que trasladaban dignatarios, adoptan la forma de una red semiesférica suspendida dentro de la cual va el personaje. En el caso de muerte, esta semiesfera se cubre con otra en la parte superior creando un cuerpo ovoide que contiene el difunto.

En diversas culturas centroamericanas, las convicciones míticas en el campo de la agricultura del maíz o la cacería del venado, han generado la necesidad de convertir a huesos de venado y las mazorcas o elotes del maíz, en elementos que no deben ser maltratados, sino que deben ser llevados a las cavidades de la madre tierra a fin de que garanticen su regeneración (Dehouve, 2008). Este comportamiento también ha sido bien documentado en los Andes nororientales del Perú, para entierros humanos, primarios o secundarios, sacralizando las oquedades y cavernas de la montaña y los enormes muros de Kuélap, el centro religioso más importante de los Chachapoyas. En este sitio, las viviendas circulares contienen bajo el piso una o más tumbas en forma ovoide o en forma de botella, dentro de los cuales se han encontrado entierros primarios y secundarios (Narváez, 2006). El concepto de cavidad como matriz, se aplica también a mitos de origen, como el de los Hermanos Ayar, quienes emergieron a la vida saliendo de cavidades o "ventanas" del cerro de Tamputoco. El mito lleva implícitos además, otros aspectos de mucha importancia que justificaron la organización de la sociedad inca en su conjunto, en el campo mágico religioso, guerrero, de fertilidad y poblamiento. En este último aspecto se incluyeron semillas y el *napa* que representaba a camélidos de oro y plata, ricamente ataviados (Urbano, s/f, 135-141). En la crónica de Sarmiento de Gamboa, la más detallista respecto a este mito de origen de los Incas, se hace referencia explícita al territorio involucrado, diciendo lo siguiente: "Seis leguas del Cuzco está un asiento llamado Pacaritambo, que quiere decir "casa de la producción", en el cual es un cerro llamado Tambotoco, que significa "casa de ventanas" (Sarmiento de Gamboa, 1960). Es decir, la relación entre la montaña mítica, de cuyas cavidades emerge una dinastía fundacional, la producción y la fertilidad en su conjunto, se hace bastante evidente.

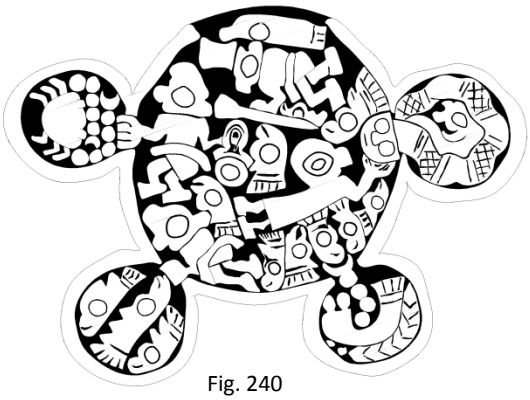


Fig. 240

Un comentario adicional. Estas tres cavidades, como lugar de origen, son representadas en los dibujos de Guamán Poma, como cuadrados rellenos con una red (*De los Idolos Ingas Intiuanacaurita Botoco*). Este asunto podría tener tal vez explicaciones de tipo estilístico o como una propuesta estrictamente gráfica del autor. Sin embargo, siendo un cronista indio, debemos considerar la posibilidad de que sea una representación simbólica *ex profeso*, que nuevamente reúne en una sola representación dos conceptos vinculados a los mitos de creación que estamos analizando: el de cavidad, con el de red, un elemento recurrente en la iconografía de estos contextos míticos. El tema no es único y puede ser revisado en las representaciones de Guamán Poma (por ejemplo en la lámina: *Idolos i uacas de los Chinchaisuyu*, en la que la deidad *Pariacaca Pachacamac* a la que se hacen ofrendas,se encuentra dentro de una cavidad ovalada irregular, en la que el personaje está rodeado por un contorno de red). En la descripción de Santa Cruz Pachacuti Yamqui que se refiere al mito de origen de los Incas, el cronista hace referencia explícita textual y gráfica, de las tres cuevas de origen, representadas por rectángulos concéntricos, siendo la central y principal más compleja. Un detalle de mucho interés está relacionado con la representación de árboles a ambos lados de la cueva principal, que han sido representados desde la raíz. Uno de oro y el otro de plata. Aunque se ha explicado este tema desde el punto de vista metafórico, como *malqui*,

Fig. 241

equivalente a ancestros y linajes, es evidente que el cronista indio, alejado de los convencionalismos occidentales, describe el mito, ayudado con imágenes como una ayuda mnemónica (Cummins, 1997: 114-121). El caso es que, tanto en el mito expresado en el vaso B de Denver y la descripción y gráfica de Santa Cruz Pachacuti Yamqui, los paralelos son sumamente interesantes: cavidades de origen están asociadas con árboles, pero además con semillas y camélidos. Uno de los árboles más importantes que emana de una de las burbujas de la deidad serpiente, es un hombre-árbol, que podría expresar un ancestro o linaje en el terreno mítico.

De otro lado, es particularmente interesante el gesto de dos personajes masculinos al interior de la burbuja 4 (Fig. 240) de la parte inferior de la deidad serpiente, mediante el cual, sostienen el círculo que emana de la burbuja y en cuyo interior se aprecian formas de vida animal. En la iconografía nasca encontramos la representación de una deidad marina registrada por Tello (1959), estudiada además por Golte en la que se observa como con las manos coge un círculo dentro del cual solo aparecen peces (Fig. 241/242, tomado de Golte, 2003). Creo que se trata del mismo tema. En el caso del vaso B de Denver, este gesto es muy específico: los personajes cogen el círculo generador de vida con una mano, dentro del círculo se observan peces en un caso y un crustáceo en el otro. Los otros dos círculos tienen una serpiente en un caso y un crustáceo en la otra, los dos iniciando su salida del circulo menor para ingresar en el círculo mayor.

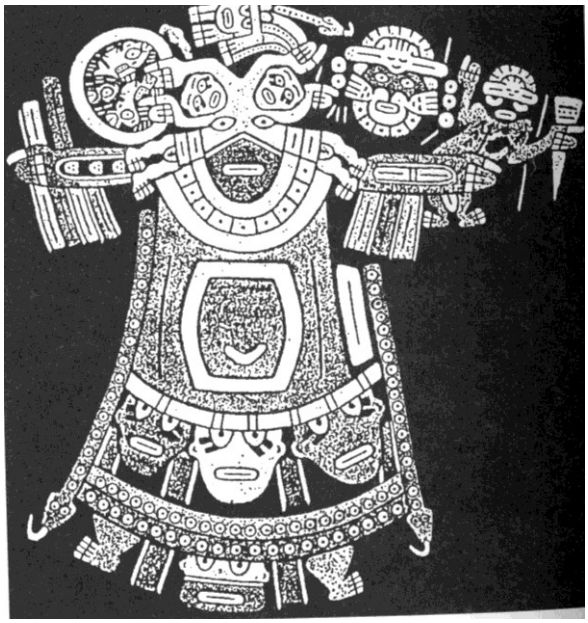


Fig. 242

Este gesto mítico debió generar particulares modelos rituales durante determinadas celebraciones en este mundo. Bajo esta consideración, debe existir una estrecha relación entre rituales y el mito, para lo cual podemos mencionar diversos contextos específicos, como el baile de la soga (Fig. 243): una danza prehispánica moche, que une a diversos individuos varones, ricamente ataviados, unidos por una soga. En el grupo generalmente hay un individuo de mayor jerarquía que coge la soga en dos partes generando con ellas un lazo o una **figura ovoide** que consideramos simbólica y parte del contexto que estamos describiendo. Lo mismo sucede en otros contextos rituales en los que individuos específicos hacen el mismo gesto utilizando una soga. Tratándose de una soga, concepto estrechamente vinculado al de la deidad serpiente, debe existir una relación metafórica entre este gesto ritual de hacer estas esferas simbólicas durante la danza. Una coreografía que expresaría las burbujas de la deidad serpiente en el plano mítico.

De hecho, la deidad serpiente cumple un rol masculino y fecundador, que le permite "copular" con mujeres dentro de las burbujas, que expresan su rol femenino y parturiento mostrando las piernas abiertas y generando desde allí un "canal" lleno de peces que comunica con el cuerpo de la deidad serpiente. Este gesto creador tiene como antecedente más cercano las representaciones moche y casma, bastante conocidas que muestran a una pareja mítica copulando. En una vasija moche, la asociación iconográfica muestra a la pareja de cuyos cuerpos brotan plantas con follaje y frutos, además de algunos monos sobre las ramas y una gran serpiente que flota en el ambiente enmarcado en una secuencia de olas. Complementan la escena algunas vasijas de cerámica ritual (Hocquenghem, 1989; fig. 26). En el caso de la cerámica casma, la escena es muy parecida: la pareja copula y de la parte inferior de los cuerpos brotan numerosas serpientes de manera radiada, de los cuerpos brotan plantas con frutos y algunos animales sobre las ramas. En el contexto iconográfico se observa además una serpiente bicéfala que forma espirales opuestos y unidos. Un detalle interesante son algunos animales que cogen frutos, pero además sostienen bolsas "llenas" sobre la espalda (Hocquenghem, 1989; fig. 27 y 28), tal como se observa en algunos personajes relacionados con el contorno de los árboles que genera la cópula de la deidad serpiente en el vaso B de Denver.

Un personaje femenino flanqueado por serpientes, se presenta sentada con las piernas abiertas, con una *chacana* sobre el vientre (Fig. 244), parece corresponder a los personajes femeninos de

las burbujas 1 y 2 del vaso B de Denver. En este caso, sobre el tocado bipolar, se agrega un tocado semicircular y un remate con gran penacho (King, 2000: 44, fig. 15 b). Otro aspecto interesante, es que se asocia con cabezas trofeo y aves. Recordemos que el personaje femenino de la burbuja 2 del vaso B de Denver, se asocia también con cuerpos humanos decapitados.

En el arte moche además, no son extrañas las representaciones de plantas que emergen del cuerpo de serpientes (Vergara y Sánchez, 2008: 80, lámina 18). Esta relación innata entre serpientes y fertilidad agrícola se expresa también en telas pintadas Nasca, que muestran a un conjunto de ellas en forma de arco, en cuyo interior han sido representados diversos frutos, pero además, portan en las manos tallos y frutos (Frame 2009: 199). De la misma forma, este concepto andino se observa en un *unku* de estilo Huari, en el que está representada una deidad serpiente de cuya cabeza brotan plantas. El texto específico de la figura es el siguiente: "Una de las doce figuras antropomorfas del "unku", con cuerpo de frente y cabeza y extremidades inferiores de perfil. Dos báculos y tocado con elementos fitomorfos. Apéndice serpentiforme en la boca y en los extremos de la vestimenta" (Lumbreras y Reid, 1989: 84, 104). Este tema pareciera no ser ajeno a esta tradición, ya que aparece también de modo muy nítido en la cerámica "mochica polícromo" de San José de Moro, en un vaso que muestra a una gran serpiente de cuyo cuerpo brotan en ambos lados de su cuerpo, figuras fitomorfas, que en la cerámica Chaquipampa son entendidas como flores alargadas o estilizadas (Castillo, 2009 b: 214, fig. 89).

Fig. 243

Fig. 244

b.

Los canales de peces

Otro aspecto de especial interés es la representación de un "canal" como contenedor de peces. De acuerdo con lo que hemos observado en los vasos A y B de Denver y la Copa del Museo Larco, podemos decir que este canal puede tener diferentes formas. En el vaso B, de donde obtenemos un simbolismo contundente, el canal está articulado con las burbujas que contienen a las mujeres que paren peces, "sistema" que forma parte íntima del cuerpo de la deidad serpiente. En el vaso A, el canal adquiere una forma diferente, no brota de ningún individuo mítico en particular, pero es parte de un escenario en el que participan la deidad de las esferas, la de los tubérculos, la de los grandes vasos, la de los brazos extendidos. Consideramos que se trata de una metáfora relacionada no solo con la deidad serpiente, sino con su función de preñar a la mujer que pare peces. De hecho, la forma de una serpiente es perfecta como un "canal" dentro del que se producen eventos de creación como los que se expresan en la deidad serpiente del vaso B de Denver.

Si consideramos que la copa del Museo Larco también muestra un canal de forma distinta, esta vez sin duda relacionado con la mujer que pare peces; entonces, podemos concluir en que el canal no tiene una forma específica y puede expresarse de diversos modos. Un buen ejemplo de ello lo podemos observar en el canal de peces que ornamenta el "corredor de peces y aves" del conjunto de Tschudi en el complejo de Chan Chan (Fig. 245), al lado oeste de la plaza principal de su sector norte. En este caso, el relieve del muro muestra una forma escalonada continua entre líneas horizontales. Estas últimas consideradas como una representación del mar y el canal escalonado de peces como expresión plástica de la corriente marina (Rodríguez Suy Suy, 1971). En la lógica que estamos expresando, la representación de estos relieves no debería ser vista simplemente como una representación "naturalista" de peces dentro de un contexto marino, ya que no es natural que el mar tenga canales con peces, sino, como una expresión plástica del mito, que integra de modo implícito a la deidad serpiente y la mujer que pare peces. Este tipo de canal escalonado de peces pareciera ser un tema reiterado, ya que también ha sido registrado en textiles (Pillsbury, 1993; fig. 195).

En la iconografía de la costa peruana, implicando además a territorios más sureños, como la costa central, es posible observar al mismo tema en la forma de canales paralelos y sinuosos, serpenteantes, llenos de peces, aves y crustáceos, que comparten el mismo escenario con otros animales que "normalmente" no deberían aparecer por no ser marinos: zorros, felinos o cánidos. Sin embargo, el mito implica además a deidades en forma de peces y otras antropomorfas. El texto que acompaña la fotografía indica textualmente: "Algodón crema trabajado con pintura marrón en técnica positiva y negativa. Bandas onduladas representando olas, alternas como motivos de aves, crustáceos y figuras antropomorfas" (Lumbreras y Reid, 1989: 118-119).

Otra tela pintada de estilo Chancay muestra una secuencia de bandas ondulantes paralelas, muy ornamentadas con bordes de aves y círculos, en cuyo interior solo se ven peces. El hecho de que en una de las bandas ondulantes van solo peces con bigotes, puede hacer pensar que se trata de peces de agua dulce y además, de mar. Interesa además el hecho de que en los espacios entre estas bandas, aparecen personajes vinculadas a un mito de creación en el que nuevamente aparecen árboles, crustáceos y deidades, una en forma de ave con enorme tocado semilunar y otra en forma humana, a la que hemos denominado: **deidad de los cuerpos ovoides**. Como "relleno" entre los personajes aparecen círculos, elemento tan característico dentro del contexto mítico del vaso B de Denver. En el texto que acompaña las láminas, los autores indican: "Algodón teñido en crema. Pintura ocre marrón. Diseño antropomorfo con aves, peces y crustáceos enmarcados por bandas verticales en forma de ondas y con los mismos diseños" (Lumbreras y Reid, 1989: 160-161).

Fig. 245

Aparentemente, este mito de la serpiente llena de peces, tiene un ámbito muy amplio en el tiempo y la geografía andina y americana. Lévi-Strauss tenía razón cuando indicaba que una pesquisa más detenida, podría ilustrar con numerosos ejemplos, el mito de la serpiente con el cuerpo lleno de peces, que él identifica con mucha claridad en un vaso nasca y una vasija chimú (Lévi-Strauss, 1970). Este artículo breve surge a partir de un trabajo que Métraux presenta como ponencia en el Congreso de americanistas de París de 1947, publicado un año después. En esta ponencia da a conocer mitos americanos de los indios Toba y Pilagá del Gran Chaco argentino, uno de los cuales se refiere a la leyenda de la serpiente *Lik*, de enorme tamaño y llena de peces en la cola, un ser fantástico que tenía la magia de hacerse liviana para ser cargada por una persona que la encontraba de modo casual, a quien solicitaba la lleve a una laguna con agua. Cuando la persona accede a su pedido, la premia con abundantes peces. Sin duda, las imágenes nasca y chimú, expresan al personaje; en el primer caso, el cuerpo en la forma de un largo canal con puntas exteriores, está lleno de peces, sin embargo entre sus fauces, sostiene a un hombre que es aparentemente devorado. En la vasija Chimú, la representación se hace en la forma de una ola en forma de una "U" invertida, que remata con la clásica cabeza ornito-antropomorfa. En el lomo de la ola serpiente, aparece un personaje humano, sin cuello, con un tocado tubular, ligeramente expandido en la parte superior, sobre una embarcación de totora y remando[6]. De acuerdo con Lévi-Strauss, en la versión de Métraux, en el mito se incluyen estas variantes: la serpiente devora gente y el relato asocia un remero que navega asustado por la súbita aparición de *Lik* con un ruido espantoso.

Si quisiéramos aplicar una lógica formal diríamos que en realidad, en la vasija nasca, los peces no son parte del cuerpo de la deidad, sino que se encuentran en el tocado, incluyendo su primera sección semicircular y el largo apéndice recto que tiene detrás, que culmina en una curva. En este caso, nuevamente insistimos en que el tocado resume la identidad del personaje y expone el "canal" de peces, que puede expresar de una manera metafórica, la deidad serpiente del vaso B de Denver.

Lo mismo podríamos decir de los conocidos relieves de la ciudadela Velarde en Chan Chan que reitera a un personaje mítico de cuya cabeza emerge una onda serpenteante llena de peces y crustáceos (Pillsbury, 1993). De hecho, el mito que registra Métraux, se expresa en la iconografía lambayecana, en un contexto mayor, en el que la deidad serpiente no solo se relaciona con peces, sino con una gran diversidad de personajes, de los que trata este libro.

Un ejemplo interesante de esta relación la encontramos en una vasija de estilo chimú-inca de color negro procedente de la colección de cerámica de la Municipalidad de Pueblo Nuevo en Colán, en la costa de Piura (Ravines, 1987: 100). Esta vasija cerrada es moldeada, de cuello corto, con asas pequeñas. Culmina en una boca abocinada, con cuerpo oblongo y base ligeramente convexa. La decoración se encuentra en la sección globular, mostrando una gran serpiente ondulante, horizontal, rodeada de peces en posición vertical hacia arriba, en un escenario de puntos en relieve, como una serpiente cósmica asociada con la producción de peces[7].

Desde el punto de vista etnohistórico vale la pena hacer referencia a la figura mítica de diosas que "paren" palomas, crían peces y son protegidas por una serpiente, siendo el caso emblemático es el de *Chaupiñamca*, personaje vinculado a las tradiciones de Huarochirí en donde aparecen como protagonistas *Cuniraya* y *Cahuillaca*. El primero expuesto como un hombre harapiento y pobre, que convertido en picaflor preña a *Cahuillaca* mediante el semen que él deposita en una fruta del lúcumo que finalmente ella come. Cuando el padre de *Cahuillaca* decide conocer al padre de la criatura, convoca a todas las huacas, entre las cuales estaba *Cuniraya*, siempre andrajoso a diferencia de los demás que fueron ricamente ataviados. Cuando el bebé reconoce inmediatamente a su padre -el andrajoso *Cuniraya*- la madre huye avergonzada para evitar el compromiso. En su huida, *Cuniraya* transformado en una deidad resplandeciente y ricamente ataviado va tras ella y la sigue hasta el mar sin encontrarla. Cuando llega a la costa su amada se arrojó al mar con su hijo y ambos quedaron convertidos en islotes de piedra.

[6] Este personaje, sin duda es protagonista y parte de un relato mítico. Aparece en diversos contextos sobre una embarcación de totora, siempre con el mismo tocado.

[7] El concepto cósmico de esta serpiente que cría peces, surge a partir de considerar a la decoración de puntos en relieve, como el firmamento lleno de estrellas, como lo propone Carol Mackey (2000).

En la costa se encuentra con dos hermanas hijas del dios *Pachacámac* y su esposa *Urpayhuachac*, una de ellas se llamaba *Chaupiñamca*. La madre había ingresado al mar para visitar a *Cahuillaca*. En esas circunstancias, *Cuniraya* viola a la hija mayor y luego quiere hacer lo mismo con la otra, pero esta se escapa convertida en paloma, por eso su madre era conocida como la que "pare palomas". En ese tiempo mítico no existían peces en el mar, éstos eran criados por *Urpayhuachac* en un contenedor en la forma de un pequeño estanque dentro de su casa. Encolerizado por no conocer a la diosa arrojó a todos los peces al mar, "por esto, ahora el mar también está lleno de peces" (Taylor, 1987: 67-71).

En el relato se conjugan de un modo especial, los componentes básicos de nuestra interpretación iconográfica: cópula a nivel mítico, mujeres que paren, aves y peces y finalmente, un detalle interesante, el mito refiere a una serpiente que se encargaba de cuidar a las hijas de *Urpayhuachac*. La figura de un "estanque" de peces que debe expresarse en una forma específica como contenedor, tiene implícitos algunos elementos básicos: concavidad, agua y tal vez una forma circular o cuadrangular. A estos elementos, la presencia de una serpiente y una deidad que pare palomas, nos remite a un personaje que pertenece al mundo ornitomorfo. De este modo se integra la figura de una "madre" de las aves, relacionadas además con la creación de peces.

El lector habrá notado que estamos hablando de "peces" de modo genérico, sin embargo, a nivel descriptivo, pareciera que tenemos representaciones explícitas de variedad de peces. La primera, es la de peces con grandes bigotes, que puede representar a peces de agua dulce que conocemos como *Life* o *Bagre*, que corresponden al género *Pygidium*. Sin embargo, se ha sugerido que estos peces también pueden representar a peces de mar, que podría corresponder a la especie *Galeichthys sp*, como sucedería en los relieves chimú del palacio Velarde de Chan Chan (Pillsbury, 1993: 197). Sin embargo, al margen de las identificaciones a nivel de especie, nos interesa además, los paralelos en el tiempo y los diversos escenarios geográficos. En el sitio precerámico de Ventarrón, en Lambayeque, durante la primera fase de construcción que fecha 4000 años antes del presente, la plataforma del templo, tiene un gran fogón ritual asociado con relieves de barro, representando peces opuestos y en posición vertical semejantes en su forma a los del cuerpo de la deidad serpiente.

Fig. 246

La mayor cantidad de peces que encontramos dentro del cuerpo de la deidad serpiente del vaso B de Denver, representa a un pez alargado, con aletas dorsales, gran aleta caudal, pero que además tiene como rasgo muy peculiar, la boca bastante doblada hacia arriba, efecto que se puede producir debido a que representan peces cuya mandíbula es más grande que el maxilar superior (Fig. 246). Por este rasgo podría tratarse de alguna especie dentro de los *Serranidae*, y más específicamente, el mero o la cabrilla. Uno de los relieves de la ciudadela Velarde de Chan Chan, es conocido como *The Tule Boat* Frieze (Fang, 1975; Pillsbury, 1993), un tema complejo que representa un "escenario marino", constituido por variedad de peces, navegantes sobre caballitos de totora, redes de pesca y personajes míticos: humano-fitomorfos. En las secciones "O" y "T" de este extenso relieve, podemos ver con claridad un pez parecido con la boca doblada hacia arriba. En este caso, sus rasgos, son claramente diferentes a los de las demás especies. El análisis de estos relieves llevó a concluir a la autora que los peces que han sido representados en la ciudadela Velarde, pueden ser los siguientes: pez gato marino (*Galeichthys sp*); el pez ángel (*Squatina sp*); Squid (*Loligo sp*); pez loro (*Oplegnathus sp*); Scombridae (mackerel family), Rajidae; Rhinobatodae (familia del pez guitarra-guitarfish); y Camaeridae (Pillsbury, 1993: 189).

De otra parte, es muy interesante el pez con la boca doblada hacia arriba, en la pintura mural que flanquea el acceso al interior del templo de barro en el sitio de Cerro Sechín (Fig. 247), con una antigüedad aproximada de 1400 años antes de nuestra era (Samaniego, 1973,1980). Aparentemente este pez también aparece en la cerámica modelada de estilo casma, en la costa norte. Siempre con el mismo atributo:

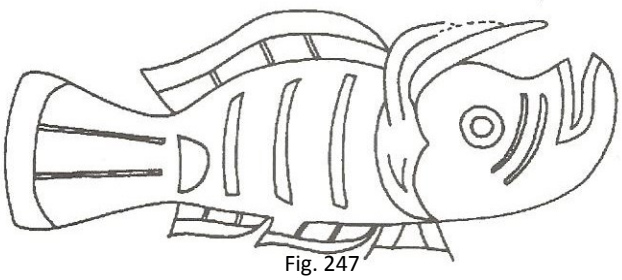


Fig. 247

cabeza grande y la boca doblada hacia arriba. En Chavín de Huantar, una de las famosas columnas cilíndricas de piedra del Templo Nuevo, muestra a un ser mitológico extraordinario, que combina los atributos de ave-felino y serpiente, con enormes alas. El personaje porta un báculo en posición horizontal en la parte media del cuerpo, que tiene una larga boca con colmillos en su eje. Cerca de los extremos del cetro, se observa una voluta que encierra un pez, cuyo cuerpo se curva de la misma forma como se curvan los peces que se encuentran dentro de las volutas que salen de manera alterna de la serpiente interior de la deidad serpiente del vaso B de Denver.

Fig. 248

Desde el punto de vista formal, uno puede encontrar correspondencias también en los peces representados en la cerámica de Chavín de Huantar, en las que también de modo notorio, los peces muestran la boca doblada hacia arriba. Los análisis realizados indican que los restos óseos de peces concluyen que todos son de origen marino (Lumbreras 2007, Tomo 1: 329, fig. 240). Como hemos dicho, una explicación respecto a los peces representados con la boca doblada hacia arriba, podría basarse en la representación de especies que tienen el maxilar inferior más desarrollado que el superior, como lo es el mero o el ojo de uva, peces que también pueden destacar por su tamaño y extraordinaria calidad de su carne.

Una deidad específica relacionada con los peces es posible. Una nariguera de la colección del Museo Larco (Fig. 248, ML100749), muestra todos los elementos instrumentales en torno a un personaje que tiene todos los atributos de las deidades antes descritas: gran tocado semicircular, orejeras y peces pendiendo de ambas manos. Estos peces se encuentran a la altura de un canal de forma escalonada del cual se suspenden colgajos de forma ovoidal.

En una orejera del Museo Larco (ML100767), aparece el mismo personaje, rodeado solamente de peces dentro de un círculo delimitado por símbolos escalonados. En este caso, además porta un bastón que parece ser más bien una porra. Todo lo mencionado aquí, podría ser ampliamente enriquecido con imágenes de la iconografía andina y americana, con una búsqueda mayor. Sin embargo, pareciera que el tema del pez como parte de los mitos de creación, es parte de la estructura misma de la ideología andina en su conjunto, en el marco de un concepto altamente religioso, con un discurso mítico específico. Los peces son un componente universal para las regiones costeras, montañosas o amazónicas, incluyendo además escenarios de gran altura, inherentes a la *mamacocha*. De la misma forma, nos queda claro la estrecha relación simbólica entre esferas-círculos o cavidades como escenarios naturales en los mitos de creación. Aparentemente, este concepto es parte medular de la cosmovisión prehispánica en su conjunto,

llegando intacta hasta la época colonial. Es evidente que aun supervive en diversos contextos etnográficos de las sociedades tradicionales peruanas y americanas en general.

SOGAS Y REDES DE LOS DIOSES

En la iconografía andina, puede observarse de modo recurrente, una escena en la que personajes de alta jerarquía usan sogas de las cuales se suspenden, adhieren o agregan de forma alterna y ordenada: aves, peces, camélidos, conchas marinas, productos agrícolas, entre los más importantes. Este artículo pretende demostrar una estrecha relación entre el uso de estas sogas, o la asociación de las mismas, con la superestructura ideológica de sociedades antiguas, más allá del simple hecho de servir como un recurso tecnológico. Estos artefactos, trenzados, torcidos o retorcidos, constituyen la expresión física o instrumental de viejos mitos de origen y se relacionan con lo más selecto de los protagonistas de estos relatos fantásticos en las sociedades antiguas. Nuestro propósito es el de relacionar este tema en el ámbito de las culturas americanas y de modo especial en el de la cultura andina como conjunto. Alrededor de este aspecto hemos podido reunir un conjunto de contextos iconográficos que exhiben sogas y redes, en diversos roles de un discurso mítico tal vez perdido para siempre. Aunque nuestra propuesta puede ser aun incompleta, debe entenderse como un intento que pretende ser una introducción al tema.

Puede haber discrepancias en torno al las diferencias técnicas que sirven para generar el artefacto, aspecto que puede significar una investigación más detallada y tal vez encontrar diferencias entre sogas de uno, dos, tres o más cordones, que implican diferentes técnicas de trenzado, que tal vez podrían generar diferencias en los discursos míticos. Sin embargo, pretendemos hablar por el momento de la soga como un concepto genérico. Como veremos, la distancia física entre soga y red, es muy pequeña. De modo mecánico, un hilo torcido, se constituye en la base de una soga, que puede ser más gruesa a medida que se integren más elementos en un conjunto trenzado. Así, las redes son consecuencia de la integración de "sogas" independientes, de un modo distinto y con un objetivo diferente: una red persigue la captura de algo generalmente oculto, invisible, que a veces no podemos ver o es difícil de atrapar. Sin embargo, la red lo permite, pues está fabricada y preparada para capturar algo: animales, peces, aves, hombres; así, no hace más que ofrecernos el milagro y la magia de la vida. Algo que el hombre no puede hacer por sí mismo, lo puede hacer una red.

En la cultura universal, este artefacto ha sido relacionado con la araña, uno de los insectos de mayor significación ideológica, que caza otros insectos al tejer su red. En la arqueología americana y andina, ha sido demostrado el rol de las arañas como tejedoras de redes, aunque su importancia, desde el punto de vista etnográfico y su estudio mítico ha sido descuidado. El simbolismo que adquiere la red como artefacto, tiene profundos significados relacionados con la religiosidad, desde el mundo de los antiguos faraones hasta el cristianismo, el islamismo o el área americana. Así, la red como metáfora, se vincula también con el mundo místico.En un trabajo previo, hemos sugerido una relación íntima entre complejos iconográficos que relatan mitos de creación, con personajes que usan sogas y redes. Entre ellos podemos mencionar escenas de recolección de concha *Spondylus*, escenas moche de personajes que arrojan sogas a las que se adhieren plantas y frutos; la Deidad Escorpión, que repite el mismo gesto de la Deidad de los Spondylus, usando sogas a las que se adhieren camélidos, escenas de entierro que muestran aves unidas con una soga en posición alterna; sogas con peces adheridos de modo alterno a su eje; danzas con sogas; prisioneros en hilera con sogas, sogas que se convierten en serpientes, entre los temas más importantes (Narváez, 2011). A veces serpientes cuyo cuerpo está trenzado (Campana, 1995: Fig. 61-62) y cabellos reemplazados por serpientes son temas bastante conocidos en la cultura andina. En la arqueología de Costa Rica, representaciones áureas de deidades que unen el mundo de arriba con el mundo de abajo mediante el uso de sogas es bastante conocido, habiendo sido interpretado como un tema chamánico, las sogas en otros casos, también se convierten en serpientes, algunas de dos cabezas (Aguilar, 1996).

Redes y dioses

Existen imágenes prehispánicas peruanas, bastante dramáticas que representan a redes míticas, usadas por una deidad para cargar enormes bultos llenos de cabezas

Fig. 249

humanas sobre la espalda (Fig. 249, tomado de Campana, 1995, fig. 166, pág. 119). Aparentemente, este personaje tiene atributos de araña en objetos de estilo Cupisnique. El mismo tema se expresa en una corona de oro procedente de una tumba de Kuntur Wasi en la sierra norte del Perú, que representa a una red formada por dos hileras de sogas, que contiene cabezas trofeo en su interior (Fig. 251, tomada de Kato, 1993, Fig. 6, pág. 118). Estas redes adoptan formas circulares y generan la idea de la red como un contenedor, como una bolsa llena de cabezas humanas.

Veamos otros ejemplos antes de ensayar una hipótesis. Las literas servían para el traslado exclusivo de lo más alto de la nobleza en las sociedades de la costa norte del Perú, éstas tenían cuatro largueros, siendo la parte central la destinada para el transporte del personaje. Este espacio también muestra a veces una superficie en la forma de red.

De otro lado, las redes se relacionan también con representaciones iconográficas de arquitectura, tema que no ha sido abordado. Hemos venido estudiando la iconografía relacionada con mitos de origen para la cultura lambayeque, encontrando para nuestra sorpresa, reiteradas de vanos cubiertos con representaciones de redes, en recintos considerados sagrados. Este caso corresponde a una de las representaciones más conspicuas de los mitos de origen de la costa norte del Perú, expresada en uno de los vasos de estilo lambayeque, repujados en plata, que pertenecen a la colección del Denver Art Museum en los Estados Unidos (Fig.250). Este tema pareciera ser más común de lo esperado, puesto que lo hemos comprobado en representaciones arquitectónicas de cerámica Cupisnique (Fig. 252, redibujado de Wurster, 1982. Fig. 9), pero además en cerámica Chancay (Fig. 253, tomado de Wurster, 1982. Figs. 9 y 17), de modo que una revisión más exhaustiva seguramente podrá aportar con mayores evidencias. En estos casos, la pregunta es: ¿qué es lo que deben atrapar las redes ubicadas justamente en los muros o vanos de acceso de recintos sagrados?

Fig. 250

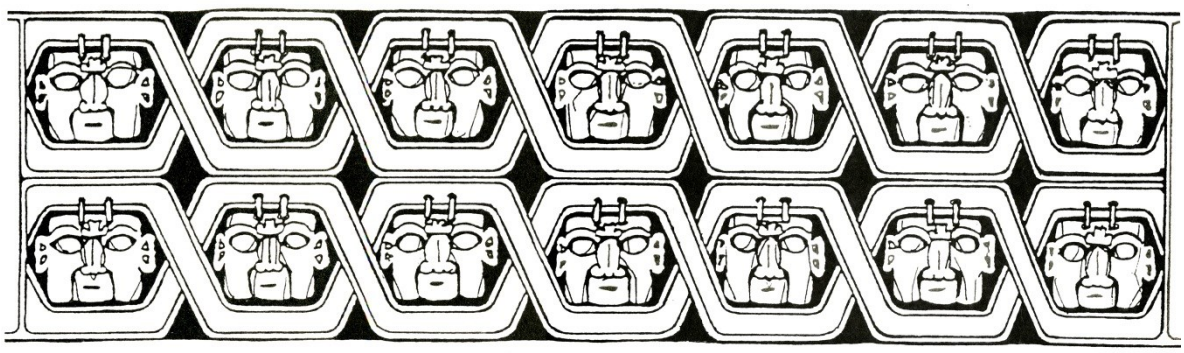


Fig. 251

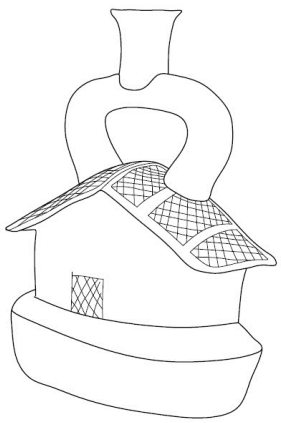


Fig. 252

Un aspecto a considerar es el relacionado con las enormes exigencias de limpieza espiritual, muy rigurosa, como una condición para el ingreso a estos espacios. Una referencia de especial interés es la que se ha especificado para el acceso de los peregrinos que pretendían acudir a los recintos sagrados del templo de Pachacámac que implicaban no solo ayunos y abstinencia sexual, sino además la expiación de los pecados (Curátola, 2008: 31-35).

Si planteamos estos elementos en el marco de mitos complejos, podemos considerar que el uso de bolsas de redes para organizar el relleno de los templos de los sitios precerámicos de la costa central -como el famoso

sitio de Caral- no fue solamente un recurso tecnológico, sino sobre todo, un concepto de profunda religiosidad. En este caso se rellenó el núcleo de los edificios sagrados con un sistema superpuesto de *shicras*, que adquieren la forma de grandes "esferas" de cantos rodados contenidas dentro de una red hecha con fibras vegetales. Si nuestra percepción es correcta, los edificios precerámicos de la costa central, se convierten en contenedores de un sistema "celular" de redes que se ofrecen pidiendo los favores de los dioses, considerando que en algunos edificios, como la estructura auxiliar al sur de la pirámide I, la *shicra* está aislada como una ofrenda y colocada en medio del relleno (Shady, 1997). Se ha reportado un conjunto de entierros simbólicos en relación con estas redes de canto rodado, en la forma de estatuillas con representaciones antropomorfas, que ha sido consideradas como "sacrificios". Estas bolsas de redes, por lo tanto, pueden contener no solo peces, sino aves, cabezas humanas, hombres y cantos rodados. Algunas vasijas moche muestran semiesferas en relieve que brotan del cuerpo y están decoradas con el motivo de red, como el caso de la tumba de La Mina (Narváez, 1994).

Fig. 253

Cuando se describen los famosos palacios o ciudadelas de Chan Chan, se relacionan los muros completos decorados con rombos consecutivos, construidos como una celosía, en la forma de una red. Consecuencia lógica de una sociedad relacionada íntimamente con el mar y por lo tanto con la pesca. Esta decoración, como el caso del conjunto de Tschudi, se ubica preferentemente en el corazón del sector norte, relacionado con un conjunto de plazas ceremoniales, "audiencias" y almacenes que tenían un rol religioso y ritual preponderante. En este caso, los muros-redes constituyen representaciones estrictamente simbólicas, puesto que no están destinadas ni a contener ni atrapar nada físicamente; sin embargo, sí tienen un gran efecto psicológico. Como sabemos, la necesidad de alejar los malos espíritus es aún hoy un tema prioritario en las sociedades tradicionales de la costa norte del Perú, para lo cual utilizan diversas alternativas o "secretos", que incluyen el colgar una planta de sábila o áloe sobre el dintel con las raíces hacia arriba, al interior del vano de acceso. Esta planta se secará solamente como consecuencia de enfrentar a los malos espíritus.

Siguiendo este razonamiento, una de las tumbas de elite de San José de Moro, en la costa norte del Perú, mostró un ataúd en el que iba el personaje principal, considerado como un sacerdote por el contexto registrado, recubierto por una red hecha de listones de cobre, no solamente dentro del ataúd, sino al exterior, cubriendo los costados del mismo (Castillo, 2011: 68-71). Podríamos recordar otros ejemplos de lo mismo en lugares muy distintos y distantes: el uso de una red para envolver los cuerpos momificados, como tradición funeraria chachapoyas en los Andes nororientales o los fardos funerarios muy bien elaborados en las tradiciones tardías de la costa central, específicamente en Ancón, cubiertos con una red muy bien conservada hecha de sogas (Stothert, 1978), de modo que el tema puede ser más mucho más amplio en el escenario andino.

En el plano etnográfico, los campesinos de las provincias de Chucuito, Huancané y de Puno, en una acción de gracias por la cosecha, trataban de impedir que el espíritu de las papas abandone la chacra o la casa. Para ello, se procedía de dos formas, la primera colocando montoncitos de terrones alrededor, que eran llamados *chotacha,* pero también, se usaban sogas que rodeaban las papas ya almacenadas. Las sogas cumplían así la función de sujetar el espíritu de la *Mamata* (Llanque Chana, 1990: 126-127).

Redes como parte de los mitos de creación

Fig. 254

Ha sido muy interesante observar varias escenas que involucran a redes como parte de mitos de creación, como el caso de un vaso de la colección del Denver Art Museum mencionado líneas arriba, en cuyo escenario inferior, una deidad serpiente, incluye dentro de su cuerpo muchos peces y crustáceos, pero además formas ovoides y semiesféricas que

contienen personajes antropomorfos y animales. Uno de los óvalos con cuerpo de red (Fig. 254), se relaciona con un ser humano que tiene medio cuerpo dentro y medio cuerpo fuera del óvalo, como un huevo que eclosiona dentro del cuerpo de la deidad serpiente. En este mismo contexto, un par de hombres sujeta una red cuadrada dentro de la cual aparece un pez. Sobre el lomo de la serpiente, un personaje dentro de un marco semiesférico, sostiene una red circular en cuya parte central aparece una pareja de aves que tienen orientaciones opuestas (Fig. 255). En el análisis que hemos realizado de este contexto iconográfico, hemos señalado además, la presencia de formas ovoides que encierran a serpientes y crustáceos, en un complejo escenario mítico que implica el surgimiento de gran variedad de plantas y animales, representaciones de cacería de venado y de hombres, cabezas trofeo y representaciones de arquitectura sagrada, cuyos vanos de acceso están cubiertos por redes.

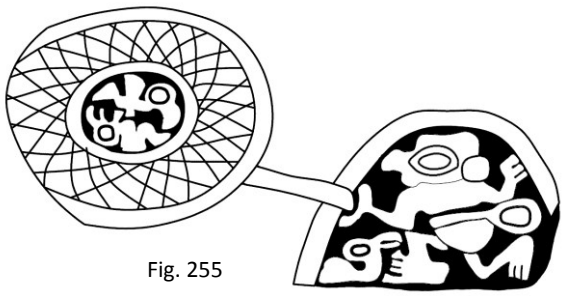


Fig. 255

Estas redes en un plano cósmico, forman parte de un contexto de creación, representadas también en el recinto esquinero de Huaca de La Luna y Huaca Cao, en la costa norte del Perú, ambos sitios pertenecientes a la sociedad moche, por lo tanto, hubo una estrecha relación de estos escenarios míticos con el uso de redes, que no solamente deben ser entendidas como recursos tecnológicos de pesca o caza. Del mismo modo, en varios casos, las deidades moche toman asiento sobre una plataforma o trono, íntegramente cubierto con el motivo de red (Golte, 2009: 218. Fig. 9.14), o el caso de la deidad femenina que surca el mar en una embarcación de prisioneros que van al sacrificio. En este caso, la plataforma que ella usa, ha sido representada completamente cubierta con una red cuya función en este caso no está relacionada con la pesca.

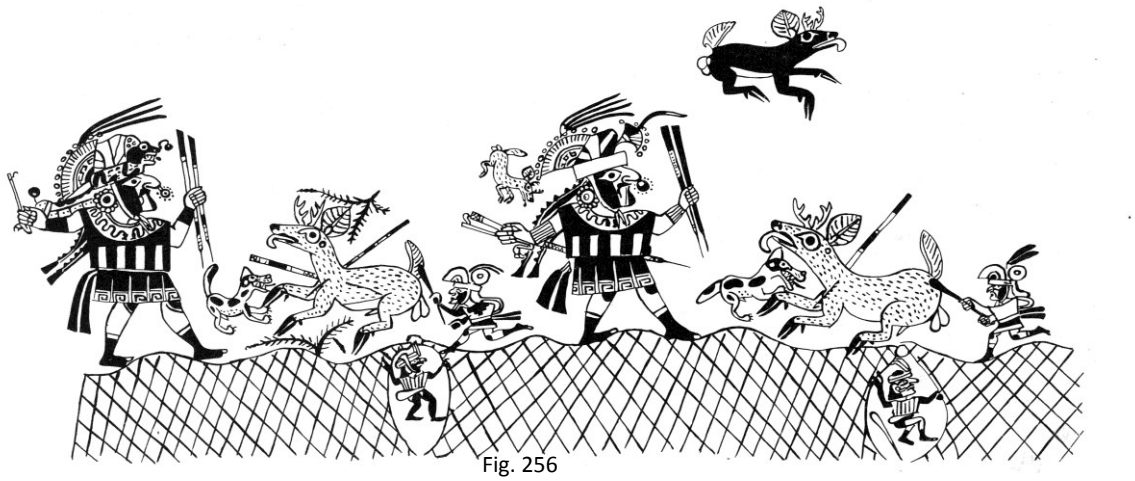


Fig. 256

Lo mismo podríamos decir del uso de redes en la caza de venados y los combates cuerpo a cuerpo entre gente noble, ricamente ataviada. En ambos casos, las redes marcan un espacio que aparentemente es más simbólico que práctico. Se ha explicado la presencia de redes para cercar a los venados en un evento de cacería para la nobleza, evitando la huida del animal (Fig. 256, tomado de Donnan, 1982, fig. 2). En nuestra opinión, estas escenas deben ser totalmente replanteadas, considerando la existencia de suficiente evidencia para indicar algunas variables no consideradas en el análisis: desde una perspectiva etnohistórica y etnográfica, los venados en el área andina fueron hombres condenados a ser cazados por siempre, aun hasta después de muertos, por esta razón son generalmente representados con la lengua hacia afuera, un gesto inequívoco de muerte. Este gesto se produce inclusive en escenas de venados sentados en posición de flor de loto, o más aun, cuando una cría se solaza con su madre o cuando el venado aparece solo, (sin evidencias de heridas por dardos o mazos), de pie sobre el mango de un cuchillo de oro. La otra variable a considerar desde la etnografía es la existencia de diversas sociedades andinas, amazónicas y americanas en general, que están prohibidas de comer carne de venado, algunas por razones míticas, puesto que el venado es un hombre castigado; por lo tanto, consumir su carne sería una actitud de canibalismo, tema convertido en tabú. Pero además, porque el venado consume hongos o especies vegetales alucinogénicas que alteran el estado mental de los consumidores, por eso es solamente carne de dioses, chamanes o sacerdotes. Hasta ahora no tenemos explicaciones sobre la escasez o ausencia de huesos de venado en los basurales

de centros urbanos de las mismas sociedades que los representan en complejas escenas de cacería, como el caso de Huaca de La Luna en el valle de Moche o Pampa Grande en Lambayeque. Cazar venados pudo representar también la cacería de hombres. (Narváez, 2012 b).

Los especialistas han indicado que los guerreros moche eran gente noble que luchaba hasta vencer al opuesto y capturarlo vivo para ser finalmente sacrificado a los dioses, lo que honraba a ambos. Pero además, algunos vencidos eran despedazados, seccionados, convirtiendo cada parte de su cuerpo en un trofeo, siempre acompañado de una soga enlazada. En la iconografía, vencedores y vencidos tienen también, igual que los venados, un espacio cercado por redes (Fig. 257, tomado de Golte, 2009, fig. 8.39). ¿Acaso eran necesarias estas redes para evitar que huya el vencido? Esto parece difícil de decir, sobre todo cuando los prisioneros, completamente desnudos, algunos dentro de literas o hamacas, indicando su alta posición en la nobleza, se dirigen hacia la parte superior de una pirámide escalonada, en cuya parte superior espera un personaje de alta importancia, relacionado con los sacrificios. De este modo, las redes deben cumplir un rol más simbólico, más allá de definir el espacio de combate ritual.

Los egipcios consideraban en el plano mítico a hombres y monos que agitan redes mágicas de variados poderes, en complejas escenas que incluyen también grandes sogas. Hasta el día de hoy son muy populares en los Estados Unidos, incluso fuera del ámbito de las culturas indígenas, los *dream catchers,* dedicados al espíritu de los sueños. Estos objetos están tejidos en la forma de una red de araña en un marco circular, que se usan sobre la cabecera de las camas para evitar que la persona tenga pesadillas. En la parte central de estos objetos, se teje un solo círculo pequeño, que es por donde se cree que ingresan solo los buenos sueños, una tradición ancestral de la cultura Chippewa (Jenkins, 2004). Arqueólogos que estudian las inscripciones de Beit Shearim al sur de Galilea en uno de los sitios más ricos de tumbas en Israel, han encontrado diseños pintados o incisos parecidos a los *dream catchers*, y han propuesto la idea de que servían como redes para evitar que el espíritu de los difuntos en este cementerio, salga de sus tumbas y haga daño (Ver: http://terraeantiqvae.com/profiles/blogs/arqueologos-descifran-antiguos).

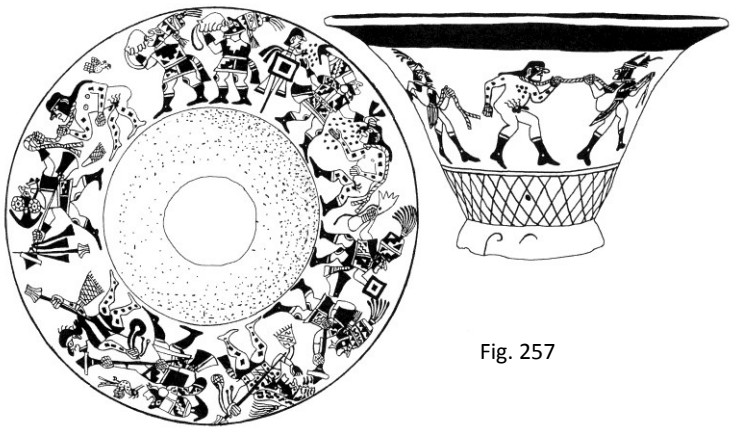


Fig. 257

Como mencionamos antes, las redes no solamente fueron utilizadas solo para capturar animales, sino además para capturar valores espirituales, cuyo estudio a nivel arqueológico podría ser considerado especulativo. Sin embargo, los indicios están allí. La referencia más cercana en la mítica americana la encontramos en Méjico, en relación a redes que se colocan en la puerta de una vivienda, a fin de evitar que malos espíritus ingresen, cuando el cazador realizan los preparativos para atrapar un venado. En la mítica mejicana, la red representaba a *Tlazoltéotl,* diosa considerada como patrona del nacimiento, de las tejedoras y "comedora" de los pecados (Dehouve, 2010), expresando así su relación con su capacidad de "tejer" la vida en su conjunto. De este modo, al impedir el ingreso de estos malos espíritus, garantizaba el éxito de la cacería. Un importante dato etnográfico procedente del Istmo de Tehuantepec, donde habitan los huaves, un grupo indígena vecino de las grandes lagunas de esta región: "En la enfermedad del tono *nguiaj lüiy* ("dónde está"), llama la atención que se utilicen mantas negras alrededor del enfermo una vez que éste fue colocado en su cama. En la parte superior de la misma, se pone una atarraya para proteger y ocultar al tono del enfermo, de aquellas personas o brujos que lo ponen en peligro" (Oseguera, 2009). Esta red constituye, del mismo modo, un instrumento de protección frente la posibilidad de ataque de enemigos invisibles.

La presencia de redes en los vanos de acceso de recintos sagrados o representaciones arquitectónicas en general, o el uso de redes para trasladar dignatarios o dioses, podría explicarse por razones parecidas al mito mejicano; es decir, desde una perspectiva psicológica y mágica. En la crónica de Pedro Pizarro, encontramos un dato excepcional relacionado con el rol de las redes como elemento protector cuando relata le entrevista de Hermano de Soto con Atahualpa, en las afueras de Cajamarca, antes de producirse el episodio del Cuarto del Rescate:"El atabalipa estaba

en este galponcillo como tengo dicho, sentado en su duo, y una manta muy delgada rala que por ella vía, la cual tenían dos mujeres, una de un cabo y otra delante dél, que le tapaban para que nadie le viese, porque lo tenían por costumbre algunos destos Señores no ser vistos de sus vasallos sino raras veces" (Pizarro, 1944: 38; citado por Iriarte 1993: 78). Podríamos conjeturar respecto de esta "manta muy delgada rala", diciendo que podría tratarse de una "gasa", que en realidad es un tejido elaborado en la forma de una muy fina red de hilos muy delgados que justamente permiten ver a través. Algunas de estas gasas están además ornamentadas con ciertos diseños simbólicos, no solo geométricos, sino con figuras de animales totémicos que podrían acompañar este mágico rol protector de las redes. No son pocos los casos en los que el personaje que hemos llamado "diosa polifacética", tiene como una de sus actitudes, el sostener delante de ella, cubriéndole y cuerpo y parte del rostro, un elemento vertical con diseño de red, que podría una de estas gasas como elemento protector (ML021298, ML021315, ML021300).

No olvidemos que estas ideas pudieron ser compartidas considerando el estrecho contacto entre el área andina y Centroamérica, que implicó además diversas innovaciones en las costumbres y tradiciones de sociedades de la costa norte como la moche y posteriores, especialmente por el extraordinario rol que cumplieron los comerciantes interesados en el intercambio de metales y textiles, por conchas de *Spondylus*, esmeraldas y otros objetos. Existen ciertas evidencias de este contacto que será necesario considerar en futuras investigaciones (Cordy-Collins, 2003). Las redes comerciales nunca traen o llevan únicamente objetos de comercio, se constituyen en un verdadero crisol de infinidad de historias, leyendas, mitos, tradiciones y costumbres siempre intercambiadas.

Con respecto a la forma del contenedor de las redes, debe haber alguna explicación acorde con conceptos andinos que establecen diferencias entre todo aquello curvo, redondo, circular, esférico, contrario a todo aquello de lados rectos, incluyendo formas cuadradas, rectangulares o romboidales. Esta diferencia, entendida desde el concepto de dualidad, se expone de modo reiterado en la iconografía moche, en la alternancia de ambas formas en hileras de guerreros que lucen escudos cuadrados o circulares o mensajeros que lucen tocados circulares o rectangulares. Se ha argumentado respecto del rol masculino de las formas circulares que se complementan con el rol femenino de las cuadrangulares (Valcárcel, 1984, Tomo III: 111). Así, iconográficamente, un círculo dentro de un espacio cuadrado, puede referirse a un concepto dual y complementario. Esta aproximación puede servir para ensayar una posibilidad para comprender estas diferencias en el caso de los contenedores de redes, que muestran ambas formas básicas.

Las sogas de los dioses

Fig. 258

Tal vez, la imagen por excelencia de una deidad relacionada con una soga, es la que está asociada con el personaje que representa el famoso Lanzón del Templo de Chavín de Huantar en la sierra norte del Perú. Este personaje ha sido interpretado desde diversos puntos de vista, coincidiendo en que representa a una divinidad "mayor", relacionada con un conjunto de sacrificios de animales y hombres que fueron encontrados arqueológicamente dentro del conjunto de galerías subterráneas que conducen hasta el lugar en donde fue emplazado (Lumbreras, 2007).

Este personaje, tallado en un gran monolito de roca granítica, tiene tres partes bien definidas: la superior tiene la forma de una columna de sección rectangular, decorada con cabezas de serpientes-felino, dos en posición horizontal y una en posición vertical, que remata esta sección superior. En la cara frontal, tiene una ranura a todo lo largo, bien hecha y pulida, que remata en un orificio sobre la cabeza del personaje. La sección media está constituida por el personaje propiamente dicho: tiene rasgos faciales aterradores, con dos enormes colmillos curvados de arriba hacia abajo, ojos con la pupila excéntrica hacia arriba, detalle propio del éxtasis chamánico, con serpientes que brotan de su cabeza como cabello, hacia atrás; de sus ojos: tanto hacia el costado como hacia abajo. Tiene uñas largas como garras en las manos y comisuras labiales hacia arriba, lo que podría representar a una divinidad sonriente. El personaje tiene además aretes u orejeras suspendidas de las orejas; la mandíbula bien

marcada y una greca en la forma de espirales rectos invertidos y opuestos continuos, que aparece en la forma de un collar hendido. A continuación del collar, más amplio y sobresaliente, luce un pectoral llano, que va por debajo del collar y se prolonga por debajo de las orejeras circulares. Quizás el gesto mítico más sobresaliente de esta divinidad es la posición de las manos: tiene la mano derecha hacia arriba y la izquierda hacia abajo, considerado como una expresión que define su rol dual (Burger y Salazar-Burger, 1993), (Fig. 258, tomado de Campana, 1995, fig. 64).

Fig. 259

De la mano derecha hacia arriba, proyectándose hasta el final de la primera sección superior, nace una soga. El cuerpo luce un vestido llano, con un cinturón decorado con cabezas de serpientes de grandes colmillos. El vestido remata en un faldellín sencillo, con flecos anchos y llanos, verticales y continuos. En la parte posterior, el faldellín concluye en una cabeza de serpiente, tanto al lado derecho, como al lado izquierdo. Las piernas son cortas y culminan en pies de forma humana, con cinco dedos y uñas largas en punta curvadas hacia arriba. Las extremidades inferiores están divididas en tres partes, que parecen representar al muslo, pierna y pié. Uno de los aspectos más extraordinarios, para el caso que nos ocupa, es la presencia de sogas que van hacia abajo hasta la base de la sección inferior del monolito, estas brotan y se descuelgan del faldellín en la parte posterior y desde los pies: una en el punto en que los pies se unen en el centro y dos que salen lateralmente desde la planta de cada uno de los pies.

El extremo final del monolito, va terminando en una punta roma que se introduce en la tierra. Los únicos elementos iconográficos que luce aquí son las tres sogas que salen de los pies y una que sale del faldellín en la parte posterior, sobre un fondo llano. En otras palabras, las sogas hacia abajo cubren las cuatro partes del monolito que tiene la forma de un prisma: una soga hacia atrás, dos laterales y una adelante, en el centro, justo en la unión de las dos caras laterales del monolito.

Este personaje, por sí mismo, puede ser considerado como un *axis mundi* capaz de establecer una conexión entre el mundo celeste hacia arriba, mediante una soga primordial y otros mundos, hacia abajo, que pueden ser cuatro, ya que se suspenden 4 sogas en cuatro direcciones distintas. Creo que en esta perspectiva de razonamiento, podemos incluir las interpretaciones respecto a las expresiones de dualidad que encierran los rostros chavín, apoyados además por información etnohistórica:

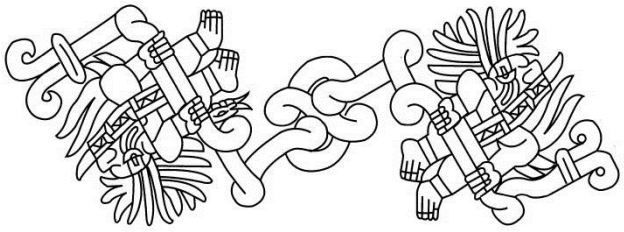


Fig. 260

"En las imágenes del Lanzón y de "Estela", la cabeza del personaje tiene dos rostros o "caras" lo cual nos recuerda que "En el mismo expediente, Domingo Rimachín, en una confesión posterior (dijo) que el dios Capac Guari tenía por hermano a Ascay Guari (fol., 7 r) y que juntos formaban una guaca de dos caras, una delante y otra hacia atrás" (Rostworowski, 1983:52). Se podría deducir que las dos caras, miran en sentido contrario, tal vez al este y al oeste y que, en esta oposición se inscribía la noción "arriba y abajo", pues el mar para ellos estaría arriba, y de allí "descendieron" de "su pacarina". Así mismo, las caras opuestas en la deidad, tanto como los perfiles, plantearían que "Aquella dualidad correspondía a la división por mitades, es decir, de Hanan y Hurin o de Ichoc y allauca" (op cit 28-29 y 182)" (Campana, 1995: 56-57).Definitivamente, uno los aspectos que más nos llamó la atención de este personaje, es la representación de una soga que se prolonga hacia el mundo de arriba y otras que se proyectan hacia las cuatro direcciones, en un escenario inferior. Detalle

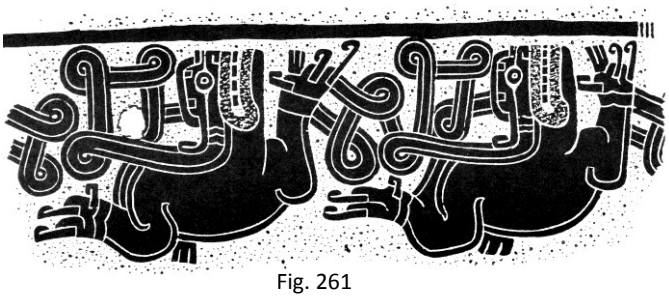


Fig. 261

que no ha sido considerado en los análisis

realizados sobre al arte o iconografía Chavín (ver Tello, 1960; Rowe, 1962; Lumbreras, 2009; Kauffmann, 1971; Campana, 1995; Burger, 1993, entre otros). En algunos casos, libros dedicados a Chavín, no muestran una imagen o registro gráfico completo o desplegado del monolito en su totalidad, relegándose el análisis al personaje principal, dejando de lado quizás uno de sus atributos o gestos míticos más trascendentes. Las sogas del Lanzón de Chavín constituyen, desde nuestro punto de vista, el instrumento de mayor relevancia, puesto que materializan el dispositivo para unir estos mundos. Como creemos, este recurso es parte de viejos y ancestrales mitos de origen, con numerosas versiones en la mítica americana, que en el caso específico del área andina, ha sobrevivido hasta nuestros días, en la forma sencilla de cuentos campesinos que discutiremos más adelante.

Si consideramos que el atributo principal de la deidad del Lanzón de Chavín está relacionada con el uso de las sogas como su principal gesto mítico, podemos convenir en lo siguiente: a) la soga de la parte superior comunica al personaje con el mundo de arriba, el mundo celeste: Un mundo de estrellas, el sol, la luna y la vía láctea, de viento, nubes, rayos, lluvia y granizo, que se encuentra en constante movimiento. b) Las cuatro sogas que se suspenden por debajo de su cuerpo, deben simbolizar las cuatro direcciones, los cuatro vientos o los cuatro suyos. Concepto muy rico que concluye en el esquema básico de la *chacana* o cruz andina, que tiene como eje o centro un círculo. En este caso, ocupado por la deidad del Lanzón. Si uno observa la arquitectura en la que descansa el monolito, podrá convenir en que se encuentra en el centro de un espacio cuya planta fue diseñada en forma de cruz. Si las sogas se disponen en las cuatro direcciones, podemos esbozar así la figura de un rombo, como la constelación de la Cruz del Sur, una de las figuras de mayor importancia o significado en la cosmovisión andina.

Ha sido tan poco importante el tema de las sogas en el estudio sobre el Lanzón de Chavín, que existen notorias discrepancias en relación a las representaciones gráficas. Por ejemplo, Kauffmann (1971) incluye un dibujo completo de una de las caras laterales del Lanzón, pero solamente incluye la soga posterior, no la que sale de la planta del pie ni la parte delantera (Fig. 259, tomado de Kauffmann, 1973, fig. 251). Campana (1995) y Burger y Salazar-Burger (1993), incluyen las cuatro sogas: anterior, laterales y posterior (Fig. 258).

Aves o felinos que sostienen o extienden sogas en direcciones opuestas no son ajenas al arte del Periodo Formativo peruano, tema que nos acerca a la unión de opuestos, (Fig. 260 y 261, tomado de Campana, 1995, fig. 212) simbolismo que nos acerca al concepto de *tinkuy,* que puede ser enriquecido de muchas formas a partir del estudio de la iconografía de estas tradiciones.

Sogas y recipientes

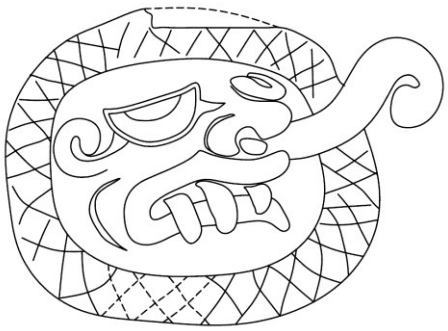


Fig. 262

Cuando iniciamos esta investigación, uno de los aspectos que nos ha llamado la atención, es la reiterada presencia de sogas ubicadas en el borde de recipientes usados como contenedores de líquidos o productos diversos en varias culturas peruanas de todas las épocas. Si la soga es un elemento de unión, está relacionada también con este tránsito ritual del contenido desde dentro hacia fuera del contenedor. En este caso, las formas geométricas relacionadas tiene como base el círculo: semicirculares, cilíndricas o esféricas o semiesféricas.

Fig. 263

Una banda aplicada decorada con muescas, que semeja a una soga circular, colocada en el borde de un recipiente semiesférico o esférico, marca un límite en relación con el interior del recipiente (Fig. 263, ML100241). Si aceptamos esta propuesta, podríamos intentar acercarnos a comprender una de las expresiones típicas en los relieves del templo de Garagay, en Lima (Fig. 262). Se trata de un "medallón" que representa a una esfera dentro de la cual se ve una cabeza felínica con los ojos

cerrados y grandes colmillos (Ravines, 1975), este personaje intenta salir de esta "burbuja" delimitada por una soga.

Esta intención de "salir" se expresa en la cola del felino, que brota por delante del rostro. Aquí, la soga simboliza el contacto de esta esfera matriz con el mundo exterior, una función semejante a la de los huevos cósmicos de los relieves policromos de las huacas moche de La Luna y Cao. Huevos que eclosionan originando la vida de dioses y hombres son conocidos en la cultura andina.

Los recolectores de *Spondylus*.

El descubrimiento de los relieves de barro en Huaca Las Balsas, un edificio ubicado en extremo suroeste del complejo de pirámides de Cerro Purgatorio, permitió identificar un conjunto de escenas de contenido mítico que hacen alusión a temas marinos. Entre ellos, diversas escenas de remeros míticos acompañados de olas ornito-antropomorfas, aves y peces, confieren al lugar una función en esencia religiosa. En la fase 4, se definen dos patios en uno de los cuales se descubrió una escena de recolección de conchas *Spondylus*, al lado de la cual aparece un panel lleno de estas conchas de donde surge un personaje definido como una deidad relacionada con los *Spondylus*. La imagen principal es una balsa de madera con mástil central en cuya parte superior tiene una vela latina o triangular. Sobre la balsa y a ambos lados del mástil figuras humanas sujetan una soga sinuosa que se proyecta hacia abajo, sujetando la cintura de los buceadores. Estos han sido representados de cabeza, con sus bastones en punta y un tocado hacia atrás. Varias conchas de *Spondylus* se adhieren a ambos lados de la soga sinuosa que los une con los ayudantes en superficie. Alrededor de los buceadores y la balsa, también aparecen varios ejemplares de conchas dispersas. El personaje asociado, que hemos denominado Deidad de los Spondylus, muestra atributos que la arqueología norteña reconoce como propios de las deidades lambayeque: tocado semicircular, orejas en punta y lóbulo redondeado, plasmado en diversos objetos de metal, cerámica, madera o textiles.

Fig. 264

Los registros relacionados con buzos y sogas para extraer concha de *Spondylus*, siempre reiteran los mismos elementos: a) una soga serpenteante rodeada de las conchas, sujetada por navegantes sobre una balsa; b) Esta soga sostiene a los buzos por su cintura; c) Los buzos muestran instrumentos para extraer las conchas y d) Todos lucen los mismos tocados, lo que puede indicar un mismo grupo étnico (Fig. 264).

Fig. 265

Todo hace pensar que sólo personajes del más alto nivel social y religioso, pueden disponer del *Mullu*, tanto en vida, como una ofrenda después de la muerte. Individuos que no pertenecen a la elite, no recibieron estas conchas como ofrendas. Por el contrario, los entierros de individuos del más alto status en Huaca Cao, San José de Moro, Sipán, Pirámides del Bosque de Pómac y Túcume, sí estuvieron asociados con conchas *Spondylus*, demostrando así su jerarquía e importancia.

Podría argumentarse que la soga que los sujeta de la cintura es un aspecto sencillamente tecnológico relacionado con una actividad de riesgo por las profundidades a las que los buzos deben llegar. Como sabemos, conchas *Spondylus calcifer* pueden ser colectadas entre los 10 a15 m de profundidad y el *Spondylus princeps*, puede vivir hasta los 30 m de profundidad. El *Spondylus leucacanthus* vive en profundidades entre 18 a90 m por lo que es casi imposible que hubiera sido extraído durante las épocas prehispánicas (Hocquenghem, 2009). Es bastante lógico que los buceadores se sumerjan asidos por una soga desde superficie, como una línea de vida.Aunque la relación de sogas y buceadores puede ser recurrente, la soga parece cobrar vida propia, sin que los buceadores, ni siquiera aparezcan. Un caso específico es el registrado por Antze en una orejera de metal, en la que se observa la escena de la balsa con vela latina y dos personajes sentados, opuestos por la espalda y a ambos lados del mástil. La soga convertida en serpientes en un extremo y un cuadrúpedo con cola de serpiente en el otro, se asocia únicamente con conchas

Spondylus. Aves marinas aparecen a ambos lados de la vela (Fig. 265, redibujado de Antze 1965: Fig. 10).

Fig. 266

En esta misma dirección, es interesante señalar representaciones que relacionan sogas con otros elementos, de una manera muy parecida. Veamos algunos ejemplos: Ha sido registrada una escena moche, en la que un personaje ricamente ataviado con un cetro en la mano y sobre un pedestal muy ornamentado, sujeta una soga a la cual se adhieren pallares y otros frutos que pueden ser identificados como pepinos (Fig. 266, tomado de Golte, 2009: 85, Fig. 5.8) o tal vez puedan ser representaciones de yuca. Este autor, identifica al personaje como un Dios Intermediador que "...genera plantas alimenticias", luego de sus peripecias en el mundo subacuático.

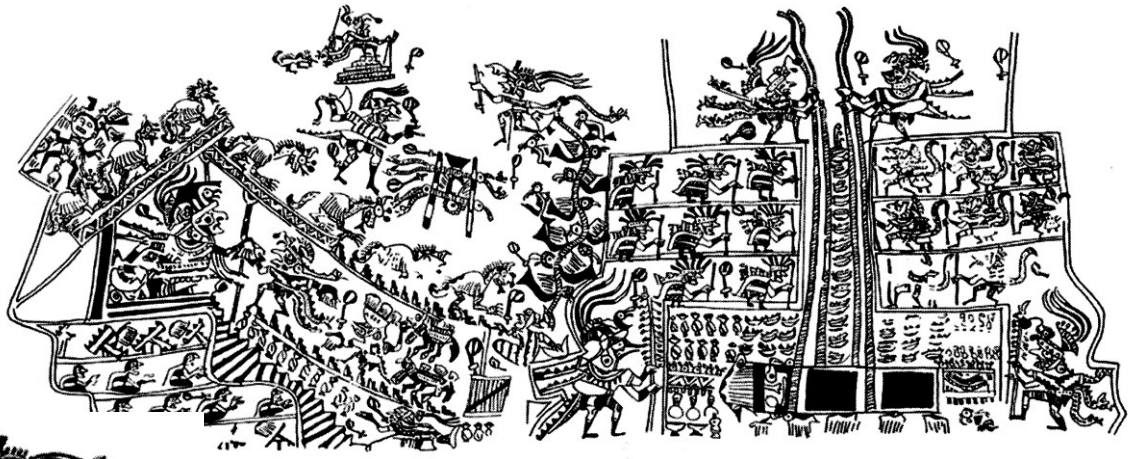


Fig. 268

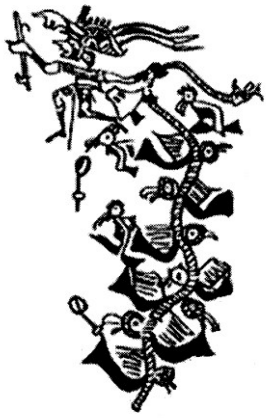


Fig. 268 a.

El recinto esquinero en Huaca de la Luna y Huaca Cao, con motivos complejos, bastante recargados y personajes diversos, parece tener dos planos superpuestos de un relato mítico, que tienen como protagonista y elemento central una soga lanzada hacia arriba, formando un arco que remata en una cruz andina. Sobre y debajo de cada una de estas sogas, los personajes son diversos: desde embarcaciones de totora, redes de pesca, astros, conchas de *Spondylus,* cuerpos ovoides, plantas, animales y artefactos diversos. (Fig. 267). Los investigadores de ambos sitios, convienen en que el mural expone aspectos míticos centrales de la cultura moche, incluyendo temas diurnos, personajes nocturnos, elementos de creación, fecundidad, fertilidad y la posibilidad de expresar un calendario religioso (Franco y Vilela, 2003).

Fig. 269

En esta misma línea de razonamiento, la iconografía moche reitera la escena de prisioneros que van en fila hacia

el sacrificio, unidos por una soga. Nuevamente, la soga expresa el simbolismo del tránsito hacia una nueva vida después de la muerte. De hecho, el acto ritual no exige técnicamente que los prisioneros vayan todos, uno de tras de otro, con una soga que los une. Podríamos decir que simboliza al cordón umbilical que una vez los trajo a la vida, pero ahora los lleva a la muerte, un rito de pasaje necesario para volver a vivir en el mundo de los ancestros. Esta muerte ritual, conlleva el honor del sacrificio, luego de una lucha a la que se asiste ricamente ataviado.

Muchas veces, representaciones de sogas culminan en cabezas de serpientes, elemento inherente a la naturaleza de diversos dioses que expresan así su raíz ancestral. Las sogas que se usan para las escenas de entierro, no serían así, solamente un recurso mecánico para bajar y sostener el ataúd, sino expresarían un significado de mucha mayor complejidad. La soga cumple, ese reiterado rol de unión de dos mundos opuestos (Golte, 2009: 285), un rol vinculado con el poder de fertilidad de los ancestros que van a formar parte de la madre tierra. De este modo, la gran cantidad de comida y bebida que se coloca en la tumba, debe tener consecuencias, bajo el mecanismo de reciprocidad andina, siendo devueltos y retornados a este mundo, estableciéndose una interdependencia permanente.

Como parte de las complejas escenas de entierro, se advierte también una soga a la que se adosan gallinazos, a veces de manera alterna (Fig. 268 y 268 a, tomadas de Golte, 2009: 285). Podría argüirse que son animales cazados y arrastrados por una soga (Golte, 2009: 291, Fig. 12.1) o una escena de "captura de aves" (Bourget, 2006). Sin embargo, las aves tiene las alas desplegadas y el cuerpo horizontal, representadas en direcciones alternas al eje de la soga, del mismo modo como se representan a las sogas con *Spondylus*. Esto demostraría que se trata de una representación más simbólica que realista. Si es que nuestra hipótesis es correcta, el significado va más allá de la mera cacería de gallinazos y se relacionaría con el acto mágico de regeneración de tales animales en el contexto ritual del enterramiento de una diosa. El capturar físicamente a los gallinazos, en una escena de entierros de elite, puede hacer referencia simbólica al rol de estas aves respecto a la muerte y la vida que esta produce, más aun si es que estas aves siempre adoptan una identidad femenina (De Bock, 2003).

Fig. 270

El baile de la soga en la iconografía moche, constituye una de las escenas de mayor interés entre los eruditos (Golte, 2008; Donnan y McClelland, 1999). La escena muestra a guerreros, hombres, mujeres o divinidades, cogiendo una soga y danzando al son de tambores y flautas. Una interesante conclusión del análisis respecto al tema, refiere como aspecto común, el ser un ritual

que tiene como propósito la unión de mundos opuestos: lo femenino con lo masculino, el mundo de arriba con el mundo de abajo, conjugando bien con el concepto de fertilidad. Ha sido demostrado que el rol de sogas serpenteantes ha tenido vigencia en diversas sociedades prehispánicas, hasta la época Inca y en la cultura tradicional en diversas comunidades andinas (Golte, 2009:284).

Una escena lambayeque, plasmada en vasos de plata (Fig. 269), representa a la deidad escorpión, que sujeta una soga en ambas manos, sogas que tienen forma sinuosa, serpenteante, a la cual se adhieren animales muy parecidos a un camélido, reproduciendo el mismo gesto mítico de la Deidad de los Spondylus.

En un cuenco de madera, ricamente ornamentado con mosaico de concha *Spondylus* y otros materiales, perteneciente a la colección del Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia de Lima, se observa un contexto central que tiene a dos personajes como principales protagonistas, opuestos por la espalda, dentro de la cabina de una balsa, que cogen una soga con cabeza de serpiente, conectada con los buzos. A esta soga-serpiente se adhieren conchas de *Spondylus* de manera alterna. En un nivel concéntrico superior, aparecen plantas de maíz y otras no identificadas, llenas de frutos. Nuevamente, sogas y *Spondylus*, son parte de un discurso de fertilidad, de creación, vinculado al desarrollo de la agricultura (Fig. 270). En las excavaciones que realizó Genaro Barr en el sector La Poza de Huanchaco, en Trujillo, encontró por debajo de los surcos de los campos de cultivo, una ofrenda de concha *Spondylus*, completa, colocada de canto, hacia arriba (Genaro Barr, comunicación personal, 1990). El uso de estas conchas para la ejecución de rituales vinculados con la fertilidad agrícola, ha sido registrado en comunidades andinas tradicionales (Murra, 1975).

En la cerámica Lambayeque, son recurrentes las asas que en forma de sogas sirven para unir los picos divergentes de vasijas rituales de alto contenido religioso (Zevallos, 1971). Estas sogas se convierten así –simbólicamente- en un puente que une ambos picos, que constituyen por si mismos expresión de dualidad (Fig. 271). En efecto, esta asa – soga configura el concepto de *tinkuy*, un espacio dual que se une. Es interesante señalar, que en las escenas vinculadas a la Deidad de los Spondylus, discutidas antes, las vasijas de picos divergentes y asa puente son parte importante del escenario ritual.

Fig. 271

Generalmente, en el centro del asa puente [illegible] tro de una deidad acompañada por diversos animales o personajes de menor rango.

Representaciones del "Huaco Rey" con asa trenzada que remata en dos cabezas de serpiente por detrás de la cabeza del personaje central (Colección Museo Nacional Cultura Sicán N° Catálogo: INC/66919), no hace sino refrendar la relación simbólica de las sogas con la deidad serpiente.

En resumen, existen suficientes indicios como para postular la hipótesis que vincula la existencia de una soga en el imaginario prehispánico, con cabezas de serpientes en sus extremos, instrumento por excelencia de deidades que tienen como expresión o gesto principal el asociarse con diferentes formas de vida, tanto en el mundo marino, como en el mundo de las plantas, las aves o los animales en general. Si este razonamiento es correcto, sogas que sujetan tinajas con chicha o agua, prisioneros o danzantes que usan sogas, no son sino formas que expresan la unión de los opuestos, de vida y muerte, de creación, fertilidad, reproducción y renovación.

Las embarcaciones de los dioses

Una de los temas menos considerados en el análisis iconográfico de la tradición lambayeque, ha sido el de las embarcaciones. Tema –como hemos visto- tan íntimamente vinculado a la iconografía en general, pero de modo especial, al conjunto mítico registrado en los relieves de Huaca Las Balsas. Estas imágenes son un hilo conductor importante respecto de un *corpus* iconográfico mínimo sobre este tema, pero sobre todo, por su estrecha relación con el ancestro mochica en donde estas imágenes son profusas. Finalmente, el aspecto etnográfico podría aportar algunos elementos valiosos.

Creemos que se trata de un tema fascinante que solamente ha sido estudiado desde el punto de vista técnico, a partir de comparaciones de tipo etnográfico, ya que en varios pueblos tradicionales de la costa norte del Perú, aun se utilizan diariamente para las faenas de pesca. En este aspecto debemos de mencionar los estudios de Thor Heyerdahl, un apasionado de los temas marítimos en las civilizaciones del Perú antiguo, que demostró la probabilidad de contactos entre las civilizaciones costeras del continente sudamericano, con las lejanas civilizaciones del archipiélago polinésico. La expedición de la Kon Tiki, fue inspirada además en referencias y registros de fuentes etnohistóricas de mucho valor documental.

Las embarcaciones de Huaca Las Balsas son de dos tipos, el más representado es el que tiene forma de los actuales "caballitos de totora". Es decir, una proa curvada hacia arriba adornada con flecos, con una variante de suma importancia, que es la que remata en una cabeza del hombre-ave-ola curvada hacia abajo, de cuyo tocado se proyecta hacia arriba un penacho que remata en flecos, que puede ser emplumado. Ambos pueden tener dos tipos de popas: recta o escalonada; en este último caso, puede tener variantes en la iconografía en general: escalonado doble o simple.

Estas embarcaciones de totora, tienen además un atributo adicional: del borde inferior de su cuerpo se proyectan hacia abajo formas redondas y lisas que se suspenden mediante un soporte vertical, corto y delgado.

En otras representaciones, especialmente en objetos de metal repujado, podemos observar detalles que los relieves de Huaca Las Balsas no muestran: el cuerpo de la embarcación tiene líneas que expresan su estructura con haces de totora, incluyendo, líneas verticales que forman parte de las amarras necesarias para darle solidez. Esta estructura ha sido descrita con acuciosidad por diversos autores. Las referencias etnohistóricas pueden ser revisadas también en trabajos conocidos (Rostworowski, 1977).

Las representaciones moche a las que hemos aludido, expresan diversas formas de este tipo de embarcaciones, sin embargo, tienen una diferencia notable: ninguna muestra una proa con la representación de una cabeza humana. En todos los casos, las popas y/o proas rematan en cabezas de animales, cuya forma puede considerada dentro del ámbito de las serpientes, los lobos de mar o los peces. Sin embargo, nos interesan sobremanera las representaciones de embarcaciones como representaciones de serpientes.

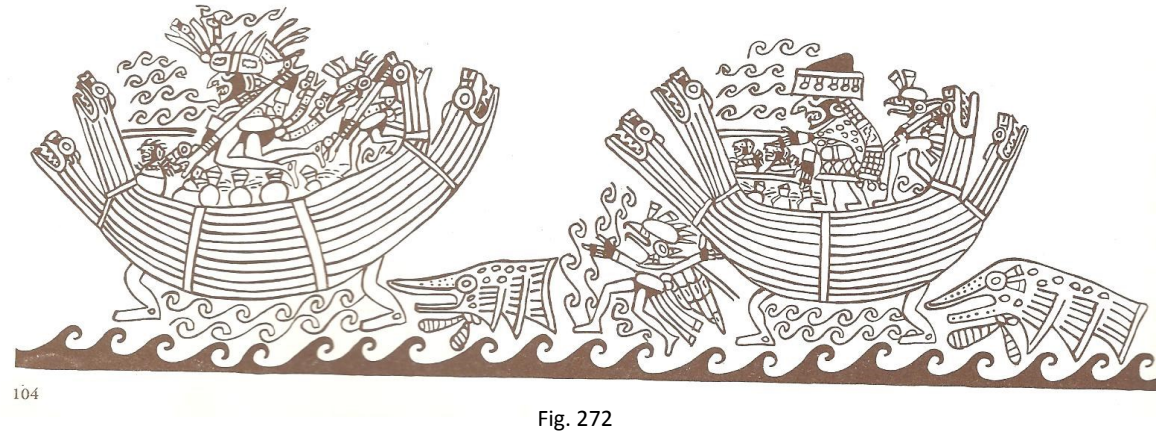


Fig. 272

Una de estas clásicas representaciones moche, que usaremos como ejemplo, adoptan además, una peculiar forma en "U" debido a que tanto proa como popa se doblan hacia arriba o a veces pueden forman un ángulo casi recto respecto del cuerpo horizontal de la embarcación (Fig. 272, tomado de Donnan, 1978). Dentro de esta forma en U, sobre una plataforma con diseño de red, aparece el navegante, el que además está identificado con serpientes que emanan de su cuerpo en forma de cinturón o forman parte de su tocado.

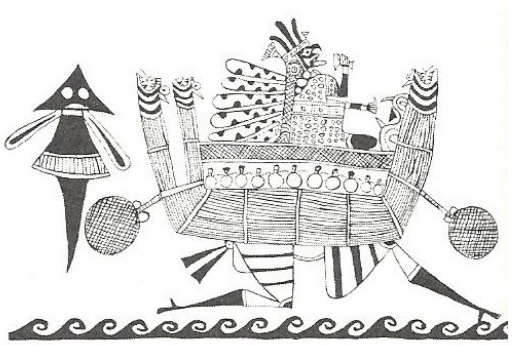


Fig. 273

Dentro del medio marino, la embarcación-serpiente, presenta además el atributo humano masculino, al estar representada con las extremidades inferiores en una posición típica de carrera (Fig. 273). De cada una de las embarcaciones se suspenden también dos grandes bolsas redondas de redes, de un soporte recto y delgado. Una de la proa y otra de la popa. La primera es simple y la segunda compuesta, con la representación de dos cabezas de serpiente. Si uno observa con detalle, podrá notar que en la parte genital, también se suspende un objeto circular que pende de un soporte delgado y más largo. El fondo del diseño de la vasija tiene representaciones de olas y entre ambas una gran cantidad de representaciones pequeñas y delgadas en la forma de una "S", todas en posición vertical, rellenando el espacio. Delante de cada una de las embarcaciones, se aprecian la representación estilizada de un pez raya en posición vertical.

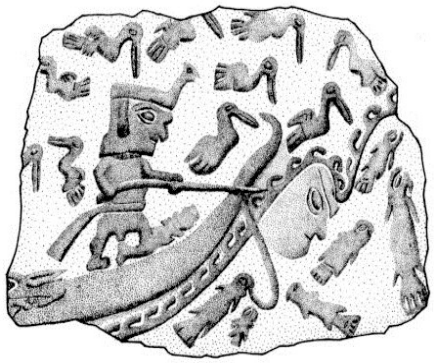


Fig. 274

Estas imágenes tienen especial importancia para nuestro análisis, considerando que los relieves de Huaca Las Balsas, si bien no tienen el remate explícito de una serpiente, tienen el atributo de los objetos redondos suspendidos, que pueden ser 6 ó 9 (Fig. 276). Una representación de embarcación-serpiente se ha registrado en un fragmento significativo procedente de las excavaciones de San José de Moro, en el que además, sobre la embarcación-serpiente, el navegante es un pescador que tiene una caña, con cordel y anzuelo (Fig. 274). Sobre la embarcación, las representaciones son solamente aves marinas y en la parte inferior, solamente peces. Inmediatamente por debajo de la embarcación, las olas marinas han sido representadas de forma ondulante, pero además, la cresta de la ola se convierte en una gran cabeza humana, que no hace sino corroborar la representación del mar como una divinidad con personalidad propia. Se resume entonces la escena en un pescador sobre una embarcación-serpiente, que navega sobre el mar antropomórfico, expresado así como una deidad. Esta escena es tan clara que nos sugiere observar de otro modo algunas de las formas lambayecanas de los caballitos de totora, que en algunos casos adquieren una forma particularmente sinuosa, serpenteante.

En realidad, como vimos, las serpientes nunca han sido ajenas al medio marino, los mitos americanos las ubican indistintamente, tanto en el medio celeste, como en el medio marino. En el

primer caso, pueden volar y ser emplumadas, cuando están en el medio marino, tienen escamas, tal como sucede como el mítico *Quetzalcoatl. Caragabí*, en la mítica colombiana era una divinidad helíaca cuya sabiduría le permitía subsistir dentro de un medio marino o acuático, asumiendo la forma de una serpiente. En otros casos, el medio lacustre es el escenario de *Lik*o *Monogaló* (Palavecino, 1969/1970) una inmensa serpiente cuya respiración genera la dinámica de las mareas en el Chaco argentino. Es decir, no es extraña la presencia de una deidad serpiente como protagonista en un medio marino. Tampoco resulta extraño que personajes identificados con serpientes que lucen en tocados o brotan del cuerpo de modo radiante y colman el entorno de un personaje que usa una embarcación-serpiente, sean un elemento protagónico en la mítica relacionada al mar.

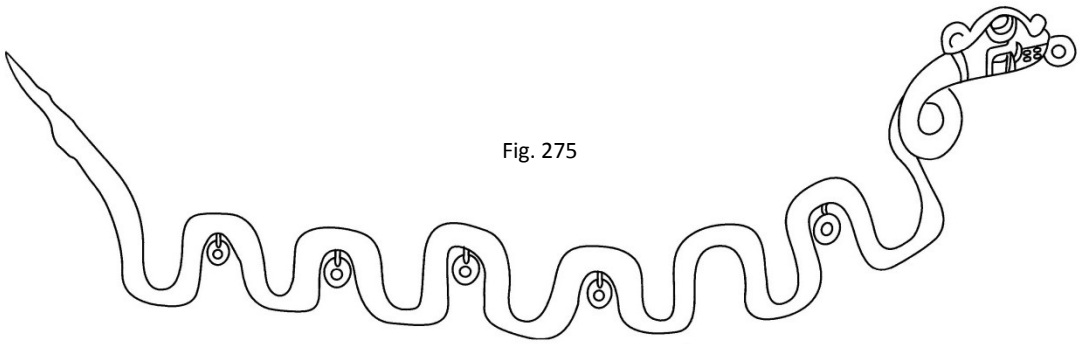


Fig. 275

Fig. 276

Resulta mucho más inquietante –en este marco hipotético- la posibilidad de entender las características bolsas de redes que brotan del cuerpo de las embarcaciones-serpiente, como las de Huaca Las Balsas. Uno de los atributos más importantes de la deidad serpiente del vaso B de Denver son las "burbujas" que brotan de su enorme cuerpo, dentro de un discurso mítico de creación, que hemos explicado de manera extensa. Si las embarcaciones de totora personifican a una serpiente, las bolsas de redes que se suspenden de su cuerpo pueden hacer referencia metafórica a las burbujas o esferas de creación propias de la deidad serpiente (Fig. 275). En este aspecto, consideramos además que las redes son parte de un discurso complejo que va más allá de una explicación en el marco estrictamente funcional relacionado con la pesca. Las redes

Fig. 277

cumplen un rol mucho más trascendente en el plano mítico, convirtiéndose en instrumentos de creación, pero al mismo tiempo, en instrumentos de protección y defensa.

Resulta además muy interesante, la relación existente entre las embarcaciones de madera, de formato plano, con serpientes; tal como se puede observar en una de las orejeras procedentes de las excavaciones en Chotuna (Fig. 277)[8]. En este caso, los extremos opuestos de la embarcación, dedicada a extracción de conchas de *Spondylus*, muestran la clásica cabeza de la serpiente dragón. Por lo tanto, este tipo de embarcación también tiene esta connotación. Es decir, la embarcación también es una serpiente que surca el medio marino. Esta relación se complejiza en este contexto ya que las sogas que sirven para sujetar a los buzos se entiende que también son serpientes. La divinidad que Golte llama "Dios de la Vía Láctea", rodeada de conchas *Spondylus,* exhibe serpientes en todo el cuerpo: brazos, pies, cinturones, tocado, pero además sujeta a una serpiente en cada mano (Golte, 2009).

La balsa plana que ha sido representada en los relieves de Huaca Las Balsas, si bien no tiene las cabezas de serpiente, muestra una decoración en la forma de *chevrones* en cuyo interior se forman símbolos escalonados. Recordemos que esta forma es la misma que aparece en el campo central de los relieves de la fase 2 de Huaca Las Balsas, cuya forma es una línea quebrada en zigzag que nos ha sugerido un simbolismo relacionado con la serpiente. Esta es la decoración que observamos en el cuerpo del personaje humano que naciendo del cuerpo de la deidad serpiente, ingresa en una de las burbujas de la base del vaso B de Denver. Este personaje lo podemos considerar así como un "hombre serpiente" que acompañado de una iguana mítica, su inseparable compañero, aparecen juntos dentro de un mito de creación. Todo ello, nos permite concluir que la decoración de la balsa mencionada, hace referencia simbólica a la deidad serpiente, personaje inherente a este medio marino.

Existen pues, razones suficientes como para postular la hipótesis de que las embarcaciones prehispánicas que corresponden a la tradición lambayeque, hacen referencia explícita a un mito en el que la serpiente ocupa un lugar preponderante y pueden ser referidas como embarcaciones-serpiente. El antecedente más notorio y cercano es el de la iconografía moche, que reitera escenas de travesía en las que las embarcaciones tienen cabezas de serpientes en proa y popa. En un medio marino lleno de misterio, tan agresivo, poblado de monstruos de diversa naturaleza, la navegación nocturna debió constituirse en una especial aventura llevando en estas embarcaciones a prisioneros destinados al sacrificio, protegidos por una embarcación con los atributos de una deidad protectora, la que a su vez requiere de redes que contribuyan con el éxito de la travesía como elemento protector. En este contexto moche, las redes no servían solamente para pescar.

El mundo de aquí

Entre las representaciones del mundo celeste de arriba y el mundo oscuro de abajo, de carácter ctónico dominado por la deidad serpiente, existe un nivel intermedio consecuencia de la interacción de los dos mundos previos, en el que se desarrolla una gran actividad. En este mundo se observan rituales complejos y personajes que utilizan estructuras ricamente ornamentadas, rodeados de símbolos que recuerdan a los dioses. Entre los rituales más dramáticos se encuentran aquellos relacionados con sacrificios de animales, captura de venados y de hombres para el sacrificio, portadores de cabezas trofeo y procesiones de hombres y animales. Es interesante señalar en este contexto, que las representaciones arquitectónicas de índole sacro, tienen especial relación formal con los modelos generados por investigaciones arqueológicas de sitios relacionados con la tradición lambayeque.

[8] El dibujo ha sido proporcionado por el Arqueólogo Carlos Wester La Torre.

En este mundo, es notable la representación de plantas y árboles, todos los cuales brotan desde sus raíces, las que se adosan a los bordes exteriores del cuerpo de la deidad serpiente, o del borde de las burbujas que emanan de ella. Por los rasgos formales, es evidente de que se trata de especies distintas, que es muy difícil discernir.

Debemos resaltar una figura humana inserta dentro del tronco de uno de los árboles más conspicuos, representación que hemos denominado el *hombre-árbol*, que definitivamente debe constituirse en un relato mítico específico. No son pocos los árboles relacionados con hombres, semidioses o dioses, especialmente aquellos que tienen emanaciones lechosas o acuosas, que son consideradas como la "sangre" de personajes sacralizados en forma arbórea. En la historia universal existen diversos mitos que explican la creación humana mediante muñecos de madera realizados por una divinidad. Recordemos además la relación íntima entre los árboles representados en la crónica de Santa Cruz Pachacuti Yamqui, aludiendo al mito de los hermanos Ayar. Estos árboles, como ha sido mencionado, fueron reproducidos incluyendo sus raíces, al igual que los árboles del vaso B de Denver. Además representaban el concepto de *mallqui*, indicando así el linaje de origen mítico de los hermanos y los pueblos que crearon.

Fig. 278

Un aspecto bastante interesante es el hecho de que el hombre-árbol (Fig. 278), ha sido el único personaje en el vaso B de Denver, representado con carrillos prominentes, como si estuviera chacchando coca, existiendo la posibilidad de que se trate del mismo personaje reiterado en cerámica moche, como los que aparecieron en la tumba 43 de la Plaza II B de Huaca de La Luna, descritos como "chacchando coca" (Tufinio 2008, pág. 41, fig. 27 a y 27 b). El mismo personaje fue encontrado en la Plataforma Uhle del mismo sitio, pero en este caso, es descrito como "mofletudo (carrilludo)" (Chauchat y Gutiérrez 2008: pág. 89, fig. 125).

En el mural complejo del recinto esquinero de Huaca de La Luna, el tema de un hombre-árbol ha sido expresado de una manera distinta, en este caso, el personaje se encuentra sobre las ramas de la copa del árbol, que se muestra sin follaje. No solamente se sostiene, sino que coge las ramas con las manos. En este caso no se aprecia el detalle de los carrillos abultados.

El hombre de los brazos levantados sobre la cabeza

Fig. 279

Al lado del hombre-árbol, nos llamó la atención la presencia de un hombre que alza los brazos, formando así la figura de un rombo que encierra su cabeza (Fig. 279). Sin duda es un gesto ritual cuyo contenido desconocemos, pero que está representado también en la escena compleja del recinto esquinero de Huaca de la Luna. En este caso, el mural muestra dos casos muy claros, a hombres que levantan las manos sobre la cabeza, haciendo el mismo gesto, pero en este caso, sostienen unas figuras circulares de color rojo. Estas figuras constituyen un misterio completo, pero consideramos otro de los elementos comunes entre el mural moche y el vaso B de Denver. Ambas son significativas expresiones iconográficas relacionadas con mitos cosmogónicos y antropogénicos.

La cacería del venado y de hombres

Una amplia discusión sobre la importancia del venado en la cosmovisión andina puede ser consultada en un reciente trabajo nuestro, basado en la evidencia arqueológica y etnográfica,

destacando su complejo rol ideológico, más allá de su utilidad práctica como proveedor de carne (Narváez, 2012).

Fig. 280

El venado ha sido representado frecuentemente por diversas culturas andinas, especialmente por la cultura moche, la que incluye al ciervo en reiteradas escenas de cacería, en la que participan especialmente personajes del más alto estatus, ricamente ataviados. Es interesante que el vaso B de Denver, muestre en el mismo contexto, no solamente la captura de venados, incluyendo uno vivo que se lleva a la espalda de un cazador, sino que es parte de un contexto en el que aparecen además personajes que capturan a hombres y ostentan las cabezas trofeo (Fig. 280). Una de nuestras hipótesis relaciona la caza de venados con el mito de la caza de seres humanos, que fueron transformados en venados como castigo. La hipótesis relaciona además, por esta razón, al consumo de carne de venado como si se tratase de carne humana, por lo tanto debió ser un tema tabú. Se concluye en que el venado se caza para ser comida de los dioses; con el mismo propósito se caza hombres.

El simbolismo de la caza de venados es muy rico y diverso y está vinculado con mitos específicos. El venado además, ha establecido relaciones muy íntimas con aspectos relevantes, especialmente por su relación con lo más prístino y salvaje de la naturaleza, estableciendo con ello una íntima relación con deidades relacionadas con lagos, fuentes de agua y montañas agrestes. De otro lado, son expresión del mundo de los ancestros, por lo que pueden penetrar en el mundo de los muertos. Tienen el poder de la extrema velocidad y agilidad, con un poder de visión sobrenatural. Su relación con hongos y alucinógenos es conocida, por lo que tiene un rol especial con el mundo chamánico. Los venados son expresiones o atributos de divinidades con mucho poder, de las que depende la producción de productos básicos para la vida. Por ello están tan relacionados también con el maíz, un cultivo ancestral y tan importante en las sociedades andinas y americanas en general.

Las cabezas trofeo

Fig. 281

Las procesiones que se encuentran en el escenario inferior del vaso B de Denver, muestran varios grupos o procesiones de distinta índole, que incluyen animales trabajadores por un lado y por el otro, a hombres bien organizados presididos por personajes que portan cabezas trofeo. Ambos casos están relacionados con representaciones de arquitectura religiosa.

Cabezas trofeo también se relacionan con un personaje con las vestimentas de un guerrero, que porta un escudo circular y dardos en una mano y en la otra una cabeza trofeo (Fig. 281). En esta misma escena aparece también un hombre lazando a otro por el cuello y la preparación de un camélido con el lomo encrestado para ser sacrificado. Aquí participan además bastoneros y un par de aves. El texto general grafica el concepto de caza de hombres y sacrificio de animales, que toma lugar entre el templo de las serpientes y el hombre-árbol. Mientras que hacia el otro lado la escena incluye procesiones de trabajadores con hachas sobre el hombro y cazadores de venados (en un caso con el animal vivo y llevado a la espalda de su captor), delante del cual se aprecia un guerrero con escudo circular y dardos. El otro venado, aparentemente muerto, es llevado amarrado de las patas y colgado de un palo llevado al hombro de dos cargadores. En esta escena, participan además algunas aves, un hombre con ambos brazos levantados sobre su cabeza y otro con un palo dirigido a las ramas del árbol. Pero además, una cabeza trofeo aparece entre el grupo de hacheros.

Esta tradición de cabezas trofeo ha sido registrada en contextos de alta importancia religiosa en los más importantes sitios costeros del Perú, como las numerosas cabezas trofeo graficadas en los muros de piedra del conocido Templo de Cerro Sechín; o como ofrendas en Cahuachi, la capital de los nasca (Silverman, 1993: 218-226), pero además en sitios relacionados con Huari (Lumbreras, 1974: 63-65). Asimismo, las cabezas trofeo son recurrentes en la iconografía moche y aparecen también en la mano de una deidad decapitadora de la cultura lambayeque.

Implicancias de la Arquitectura Sagrada

Los horcones-serpiente

Otro de los rasgos arquitectónicos más relevantes, se muestra en la representación de columnas que rematan en su extremo en cabezas de serpiente. Estas cabezas muestran las fauces abiertas, definiéndose la típica forma de un horcón, recurso muy usual en la arquitectura tradicional campesina y en las épocas prehispánicas. Estas columnas generalmente son de madera de algarrobo (*Prosopis pallida*) que tienen una larga vida por su dureza y resistencia. Si consideramos que otros objetos de madera, rematan en cabezas de serpientes, como los soportes de las andas, que también fueron elaboradas de madera rolliza, es posible que exista una relación simbólica entre ambos elementos. Esta relación es implícita si consideramos que en el escenario inferior del vaso B de Denver, representaciones de diversas plantas, formalmente distintas, por su follaje, por sus hojas, por el fuste del tronco y por su tamaño. Aparentemente existe una relación causal entre la deidad serpiente y las plantas, que se expresa en estos largos y rígidos objetos de madera. Esta forma rígida contrasta con la característica forma sinuosa o de una línea en zigzag con las que se identifica. Sin embargo, es una forma iconográfica muy común, sobre todo cuando aparecen de forma radiante emanando de un personaje central como los dioses de la cultura

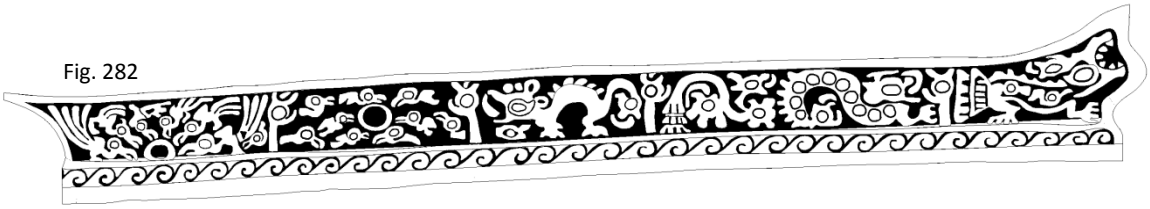


Fig. 282

casma o como las que brotan del gran tocado de la deidad chavín de la Estela de Raimondi.

Las representaciones arquitectónicas complejas solamente se encuentran en el escenario inferior y en la base del vaso B de Denver. Sin embargo, en el campo 4 y 5 del escenario superior,

podemos observar algunos elementos. En el caso del campo 4, los espacios que separan los órdenes de aves, felinos, serpientes y el *amaru*, están delimitados por una columna sencilla que remata con la cabeza de una serpiente dragón, que representan a horcones de madera, probablemente de algarrobo *(Propsopis palida)*(Fig. 282). Si nuestra propuesta es correcta y los horcones tenían el simbolismo de la deidad serpiente, debe ser considerada la evidencia de fosas de entierros de mujeres en calidad de ofrendas y sacrificadas, debajo de columnas de algarrobo, como parte de un sistema de salas hipóstilas en las huacas de Batán Grande (Shimada, 1995).

Fig. 283

En el campo 5, en el que se encuentra la diosa tejedora (Fig. 283), la arquitectura se expresa en un pórtico de horcones que rematan en cabezas de serpiente y definen un vano de acceso con una trama de red y un corredor que ingresa hacia una sala de depósitos llenos de concha *Spondylus*, entre las cuales se aprecian ídolos con el rostro de una divinidad con gran tocado semicircular. Estos depósitos en hilera se encuentran inmediatamente en su entorno y se emplazan formando un ángulo recto. Es interesante reconocer que la forma de estos depósitos repite la forma de almacenes que han sido encontrados en la pirámide 1 y Huaca de las Balsas en el sitio de Túcume (Narváez, 1996, 2011). En estos espacios, el contexto arqueológico indica que se trataba de almacenes relacionados con bienes de elite.

En el escenario inferior, la arquitectura representada puede ser dividida en dos tipos, la primera se refiere a edificios o recintos individuales y la segunda a un conjunto de siete recintos interconectados. En el primer caso, la Estructura 1 define un edificio decorado con serpientes bicéfalas, dentro del cual un personaje, acompañado de otro mucho más pequeño detrás de él, son los protagonistas. Un elemento de mucho interés son las dos serpientes que salen desde el interior, atravesando el vano de acceso. Delante de la estructura, aparece un grupo de aves con un pico ancho con un diseño de red (Fig. 284). Ellas tienen un "jefe", que es la más grande, la que tiene también una gran pala sobre el hombro y hacia atrás sobre la espalda una gran bolsa en la forma de una red. Como hemos visto, en la parte inferior, al exterior del recinto, se observa una procesión de aves trabajadoras, con sus palas o mazos sobre el hombro. La red graficada en el pico del ave, puede estar confiriéndole la función de ave pescadora o estar relacionada con su capacidad de guardar la pesca dentro de la bolsa del pico, atributo que tiene el pelícano, siendo por ello tal vez su representación. En el escenario externo y posterior al recinto, los personajes son diversos, entre ellos, hombres que se disponen a sacrificar una llama, guerreros que portan dardos, escudo y cabezas trofeo, un hombre que captura un prisionero mediante un lazo o portan bastones ceremoniales.

Fig. 284

Fig. 285

En general, parece tratarse de una escena ritual compleja presidida por un personaje principal que tiene detrás a uno pequeño a su lado. Además, ostenta el poder de las serpientes, que no solamente se muestran saliendo del interior del recinto sacro, sino que los muros del recinto están decorados con serpientes bicéfalas. Esta pareja, no es un tema ajeno a la iconografía costeña, pues ha sido expresada también en un bastón ceremonial moche procedente de Huaca La Cruz en el valle de Virú. En este caso el personaje tiene cola de serpientes y un bastón que remata en cabeza de serpiente, pero además está acompañado por un personaje pequeño, que carga una bolsa (Strong, 1947).

Otra estructura individual se puede observar en la base del vaso B de Denver. En este caso, la estructura es sencilla, de forma rectangular, ornamentada con símbolos escalonados simples. En su interior se encuentran plantas de maíz, incluyendo la raíz e inflorescencia, al lado de un grupo de 3 animales trabajadores que portan una pala (Fig. 285). Esta estructura tiene orígenes míticos ya que el vano se comunica directamente con una de las burbujas que pertenecen a la deidad serpiente. Este recinto puede ser entendido como un campo de maíz, en un tiempo mítico en que los animales contribuían con su producción.

Este tiempo mítico está íntimamente relacionado con la participación de un hombre que tiene los emblemas de la deidad serpiente, en la forma de líneas quebradas simples o dobles, que penetra en la burbuja y emite aliento o sopla. En este propósito una iguana mítica ingresa su cabeza dentro de la burbuja. En el interior de esta cavidad aparece una mujer con tocado bipolar de serpientes y un ser extendido decúbito ventral, con grandes ojos redondos y cabeza redonda sin cabello. Su cuerpo está cubierto por un pañal y un cinturón sencillo. Una gran cantidad de peces rellenan el espacio en el que interactúan estos personajes. Al exterior de la burbuja y la estructura, se ven numerosas aves trabajadoras, con un bastón sobre el hombro, pero además, un loro comiendo una mazorca de maíz al lado de una figura humana sonriente con un cetro, que tiene cabeza redonda con cabello. Este personaje parece identificarse con el que aparece sin cabello dentro de la burbuja. Los elementos comunes entre ellos son los siguientes: cabeza redonda, ojos redondos, ambos sonríen y ambos tienen el mismo pañal con el mismo cinturón. Da la impresión que se trata del mismo personaje en diferentes momentos del mismo discurso mítico.

El Templo de los Siete Recintos

Podemos dividir este conjunto en dos secciones: la primera tiene dos niveles, ambos de forma cuadrada. Este primer conjunto se adosa a la segunda sección que tiene 3 niveles, todos de forma rectangular. En ambos casos, es notoria la presencia de un sistema de acceso inicial (Fig.286).

El primer recinto de la primera sección, responde a los rasgos conocidos de la arquitectura regional. Está expresado por lo menos en dos niveles, el primero decorado con el símbolo escalonado simple y los vanos definidos por una mocheta que termina en la forma de una borla redonda con los flecos hacia arriba. En su interior se aprecian banquetas laterales interiores, sobre las cuales aparecen dos personajes idénticos, uno frente al otro. Al final del recinto, se aprecia un recinto pequeño con un personaje sentado y recostado en uno de sus lados. Este recinto coincide detrás con un vano de acceso que luce una portada que remata con el símbolo de alas y cola. El recinto posterior, debe estar en un plano más elevado y luce personajes sobre una plataforma techada, en actitud ceremonial.

Fig. 286

En el monolito llamado Obelisco Tello, de la cultura chavín, podemos observar un dios felino (Tello 1960) o un caimán mítico, macho y hembra, de cuyo cuerpo brota la vida: de la cabeza salen diversos animales: serpientes, felinos, aves y peces y de la cola y el vientre diversas expresiones fitomorfas, hombres y animales. Dentro del complejo contexto iconográfico, se incluyen dos expresiones sencillas de arquitectura (una para cada caimán) que albergan a personajes humanos con rostro felínico, pero con alas y cola emplumada, que se ubican en el interior, sentados, ocupando casi todo el recinto. Esta posición es parecida a la que encontramos en el interior de la estructura 1 del primer conjunto, lo que sugeriría un elemento de continuidad ideológica, dentro de un contexto mítico de origen. Es interesante señalar que el mural del recinto esquinero de Huaca de La Luna, muestra también como un elemento integrado al mito, un par de recintos arquitectónicos dentro de los cuales aparecen banquetas con personajes sobre ellas.

En segundo conjunto tiene tres niveles, apareciendo el acceso principal en el primero, en la forma de una portada con el característico techo con el emblema de "alas y cola". Un corredor previo al acceso, delimitado por el primer conjunto, está ocupado completamente por una serpiente. El primer recinto está conformado por un grupo de cargadores con una bolsa a la espalda. En el segundo nivel, los cargadores se encuentran en el primero de tres recintos, en el segundo, solamente aparecen conchas de *Spondylus* presididas por un ídolo con gran tocado semicircular. El tercer recinto está completamente ocupado por una gran serpiente. En el recinto superior, nuevamente aparecen tres cargadores, uno de los cuales ofrece una concha de *Spondylus* al personaje principal, ricamente vestido. Completa la escena una estructura cuadrada llena de conchas de *Spondylus*.

Los componentes de este conjunto expresan aparentemente dos conceptos distintos, el primero de índole mucho más ritual y el segundo mucho más "administrativo", vinculado con el mecanismo de depósito y entrega de ofrendas de *Spondylus* por un número prominente de cargadores, en espacios sagrados. Estos ambientes son complementados por la casa de la serpiente, una especie de *Amaruwasi*, tema que no es ajeno a los recintos ceremoniales prehispánicos, incluyendo la época inca. Recordemos que la deidad serpiente ocupa un lugar cosmogónico ancestral o primordial. Por esa razón es que su cabeza, como rasgo sagrado, se relaciona con los personajes masculinos y femeninos más importantes, expresándose en los pies, manos y orejas de los dioses, pero además, es probable que la casa de la serpiente haya sido en la vida real, un espacio en el que se alojaban a serpientes vivas a las que debía mantener y criar. Este es un asunto verificable desde la etnografía, considerando que en el mundo rural tradicional de Lambayeque, se crían serpientes, en especial una boa costeña la conocida como "macanche" (*Boa constrictor ortonii*), que cumple varias funciones en el aspecto doméstico, desde ahuyentar intrusos, hasta para cazar ratas de campo u otros animales que atacan a los animales domésticos.

La Música y el Mito

En el análisis de la iconografía, los relieves de Huaca Las Balsas, el vaso B de Denver y la copa del Museo Larco, permiten identificar algunos elementos relacionados con la música y la danza, cuyo ingrediente adicional son grandes tinajas que debieron contener chicha de maíz. Los únicos instrumentos que se han representado son el tambor y las antaras, el primero como parte de una

escena de creación y las segundas, como parte de un mito relacionado con el tema de la procesión de las aves.

El tambor

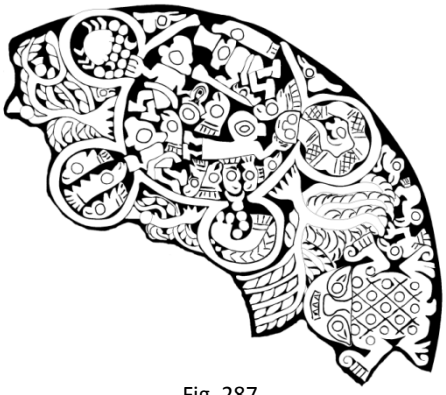


Fig. 287

Uno de los personajes de la burbuja 4 de la base del vaso de Denver, tiene un tambor en una mano y con la otra sujeta un lazo de forma circular al borde de la burbuja 4 (Fig.287). Dentro de este lazo se encuentra un crustáceo que parece ser un cangrejo. La relación, entonces, es particularmente importante: durante el proceso de creación, el uso del tambor es necesario. El tambor ha sido ampliamente estudiado y reconocido por su estrecha relación con el mundo mítico, el aparato religioso, el mundo mágico shamánico y la guerra, dentro de la historia de las civilizaciones. Las vibraciones que produce implican la irradiación de ondas de energía con el fin de generar canales de comunicación en distintas esferas. Se consideran como centros de energía muy poderosa.

El tambor es el instrumento y la voz de fuerzas espirituales y divinas, de sacerdotes y ancestros. Representaciones de animales salvajes en la forma de un tambor son conocidas en el arte andino y americano en general. Tambores – puma o tambores – zorro, o tambores – venado, son comunes. La vibración que genera este instrumento permite establecer un texto comunicacional en sociedades que consideran a la naturaleza y los objetos en general como seres vivos. El tambor de este modo, puede expresar los latidos de la madre tierra o los latidos del corazón de animales y hombres que van al sacrificio. La acústica y ritmo permiten trances para ingresar en otro mundo, por lo que es un instrumento bastante recurrente en el mundo shamánico universal. Por lo tanto, la presencia de un tambor en el marco de un mito de origen, le da a este instrumento un valor excepcional.

Fig. 288

La forma bidimensional del tambor es la misma que podemos observar en las maquetas chimú que fueron encontradas en Huaca de La Luna (Uceda 2006). En estas maquetas, numerosos personajes relacionados con el uso de espacios arquitectónicos, forman parte de varias acciones, dentro de las cuales se incluyen rituales dedicados a cuerpos momificados de los ancestros. En este contexto, aparecen ofrendas diversas que llevan los personajes en bolsas que se colocan detrás de la cabeza, soportadas desde la frente. En este ceremonial los tambores tienen una forma muy parecida a los que se muestran en el vaso B de Denver. Al mismo tiempo, los músicos se complementan con tañedores de flautas. En el contexto del Templo de la Piedra Sagrada de Túcume, uno de los paquetes de ofrendas fue dedicado a instrumentos musicales, de modo exclusivo (Narváez 1986 a). Dentro de ellos, encontramos también un tambor cilíndrico, que tenía en la parte central un asa (Fig. 288, tomado de Shimada et al, 2009, fig. 183), de modo que se usaban de modo horizontal, tal como se observa en el vaso B de Denver.

Fig. 289

Por su asociación, el tambor está relacionado más específicamente con el mundo de abajo, por ubicarse dentro de una de las burbujas de la deidad serpiente. En este sentido, puede decirse que su uso en este mundo se puede relacionar con el contexto chamánico o con celebraciones que tienen que ver con expresiones de *tinkuy*, entre mundos opuestos.

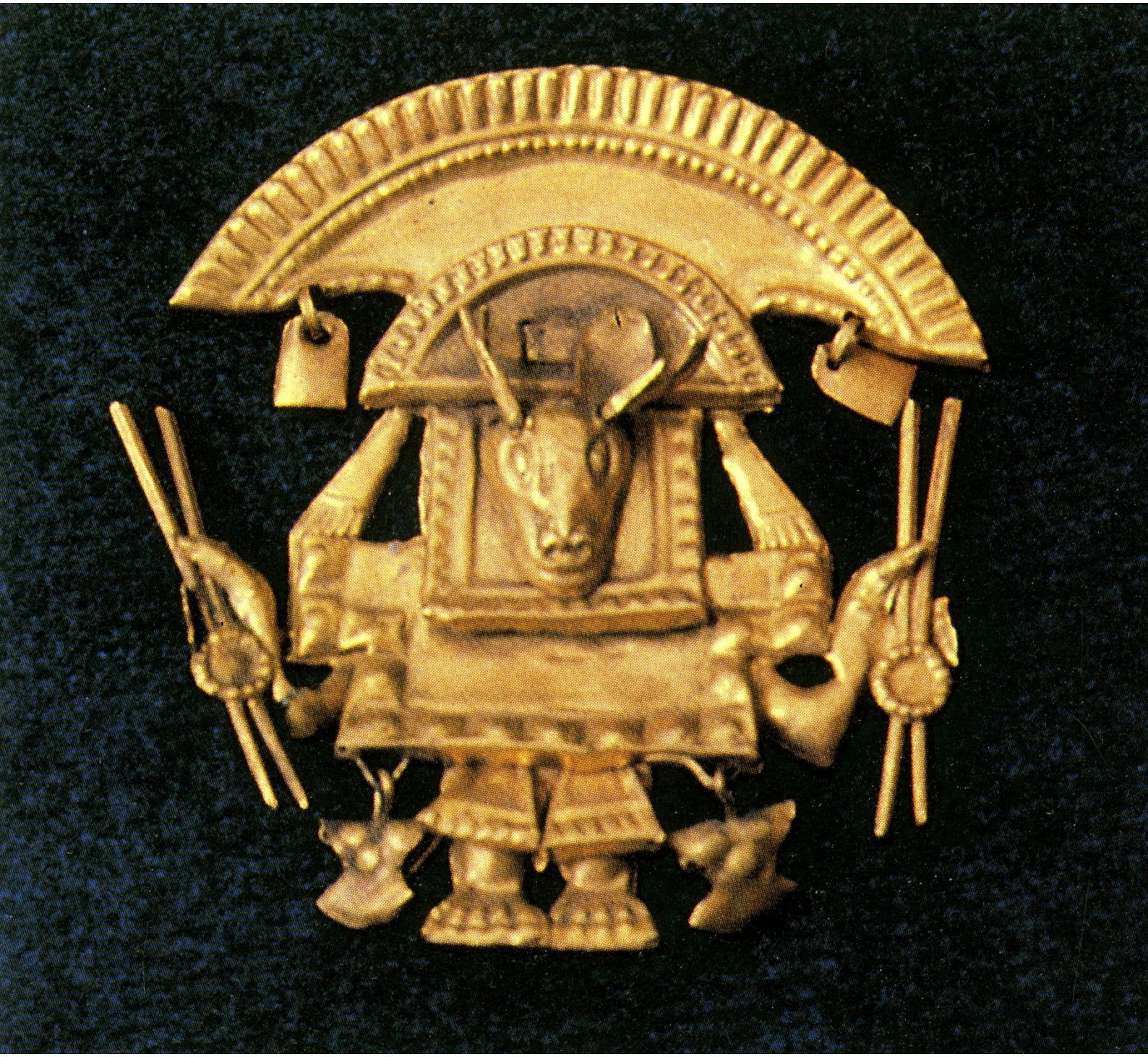
Las antaras y quenas

Este instrumento procede del contexto de la procesión de aves en la copa del Museo Larco. En este grupo, como hemos visto, una hilera de aves son músicos que acompañan la procesión de un ave cargada dentro de una hamaca. No conocemos antecedentes iconográficos de aves que tocan antaras, lo que las involucra dentro de ambientes festivos que implican además libaciones y danza. Por esta razón, los danzantes del relieve correspondiente a la fase 3 de Huaca de Las Balsas, son una pareja que luce tocados de aves, identificándose con ellas y representándolas. En este contexto, además, aparece un bastonero jorobado que va delante, animales colgados de un poste en forma de "T", cuerpos extendidos, que pueden representar sacrificios humanos, bastoneros y varias tinajas de chicha de maíz.

A diferencia del tambor, las antaras se relacionan con el mundo de las aves, el mundo de arriba, el complejo celeste. Por lo tanto, su uso en este mundo puede ser entendido como una forma de establecer ese vínculo con el mundo de arriba. El uso de ambos: tambores y instrumentos de viento, podría concebirse como una expresión de relación entre los mundos de arriba y abajo, en este mundo. Este planteamiento tendría su base no solamente en el contexto mítico, sino además, en las connotaciones de cavidad y oscuridad que ofrece el tambor y por el otro el sonido que genera el soplo o el viento, inherente a la esfera celeste.

El tambor es de modo reiterado, un instrumento de uso femenino, tal como se ve en la cerámica lambayecana y chimú, tema que además es común observar en las representaciones festivas que registró Guamán Poma para la época inca.

Son diversas las circunstancias en las encontramos el uso de las quenas, sin embargo, debemos destacar de modo especial su uso en relación al personaje de costado que hace referencia al fruto del maní. Por alguna razón el maní es un hombre que toca la quena, aunque a veces lo hace con una antara.



CAPÍTULO 6

LOS ANIMALES SAGRADOS

Considerando el aspecto naturalista de la religiosidad andina, es bastante notable el rol de los animales como parte de las estructuras míticas. De diversas maneras se relacionan con los dioses o los hombres según sean las circunstancias, sin embargo, la complejidad del discurso mítico ha desaparecido para siempre. La división de la realidad en tres grandes espacios o mundos: el mundo de arriba o *hanan pacha;* nuestro mundo o *kay pacha* y el mundo de abajo, inframundo, mundo interior o *uqu pacha*, tienen asociados diversos animales que forman parte central de la mítica andina. Los representantes más conocidos, sin ser excluyentes, son las aves en el mundo de arriba, nuestro mundo representado por el felino y el inframundo por la serpiente. Sin embargo, todo ello es mucho más complejo, pues felinos o serpientes pueden volar o los animales de este mundo pueden estar reflejados en la esfera celeste. La lista de animales relacionados al campo mítico es bastante larga y puede diferir por su relación con cada realidad geográfica y sus recursos. Los estudios, por lo tanto, deben apoyarse no solamente en la descripción detallada en el campo de la iconografía, sino en el campo de las ciencias biológicas y cuando es posible en los contextos arqueológicos propiamente dichos a fin de mejorar la comprensión de su naturaleza.

De otro lado, la oralidad andina es fuente de primera importancia para entender el rol de los animales, pues las versiones son numerosas y a pesar del proceso de mestizaje, son muy valiosas para entender parcialmente este patrimonio intangible que desde el punto de vista estrictamente arqueológico, podría resultar bastante estéril. En este terreno, debemos hacer hincapié en términos universales, de mitos que narran diversas historias relacionadas con el castigo que aplican los dioses sobre los hombres o mujeres de este mundo, convirtiéndolos en determinados animales, tema trascendente para entender determinados comportamientos o estructuras míticas. Uno de los mitos de mayor importancia en el norte peruano, tiene en Kon y Pachacámac a dos de sus protagonistas indiscutibles. Recordemos que el primero, por su naturaleza helíaca es quién crea todo lo existente, pero castiga a los hombres desertificando el suelo y dejando pequeños riachuelos temporales para que el hombre puede subsistir. Sin embargo, cuando Pachacámac decide acabar con Kon, lo intenta destruir con un elemento opuesto a la naturaleza de su rival, desatando la furia de los elementos con un diluvio interminable que termina un orden inicial inundándolo todo. Pero además, el mito dice que destruye la humanidad creada por Kon, convirtiéndola en los animales de este mundo.

Siguiendo esta lógica mítica, no es de extrañar que diversos animales vinculados con el mundo sacro hayan sido en realidad hombres, lo que genera una perspectiva muy distinta en el análisis iconográfico, puesto que muchos investigadores no consideran este hecho y generan propuestas basadas en una "realidad formal". Como veremos más adelante, el tema más emblemático quizás sea entre otros el del venado, que permite por ejemplo, entender las escenas de cacería con una aproximación completamente diferente si es que se lo considera únicamente como un animal y no como un hombre convertido en animal a consecuencia del castigo divino (Narváez, 2012).

El tema puede tener diversas consecuencias en el análisis, al punto que nos permite entender como es que ciertos animales adquieren actitudes humanas, como el hablar, presentarse como guerreros, o como músicos o incluso tener relaciones sexuales con seres humanos. Demás está decir de la gran cantidad de relatos propios de nuestra tradición oral andina y americana en general, que narran las circunstancias de conversión de hombres en animales, de modo que es necesario considerar este tipo de argumentos para un mejor entendimiento de las representaciones de la fauna sagrada en la iconografía prehispánica en general.

En el mismo sentido se debe destacar el rol de los hombres sabios, ubicados generalmente dentro del mundo chamánico, que les permite adquirir la personalidad o poder de ciertos animales para ejercer su oficio y generar los necesarios contactos entre nuestro mundo y los otros. De modo que sería muy complicado desarrollar una propuesta coherente sobre la mítica costeña y norteña, apelando solamente al punto de vista iconográfico; una mirada etnohistórica y etnográfica, apoyada en las ciencias biológicas son necesarias para una primera aproximación a tan importante tema.

En el caso de las culturas costeñas, ha sido en el estudio de la cultura moche, por su destacado realismo especialmente en sus representaciones de cerámica y metales, que ha merecido estudios más detallados relacionados con los animales vinculados a dioses y mitos. En cambio, en las culturas lambayeque y chimú, este tema no ha sido enfocado con la profundidad que el caso requiere, esperando que este libro promueva mayor interés en tan interesante problemática. No pretendemos por el momento exponer un trabajo profundo sobre tan complejo tema, sino mostrar de modo introductorio, la variedad de representaciones de naturaleza mítica, resaltar el potencial que tienen respecto de la cosmovisión, y por último, generar algunas primeras reflexiones sobre las representaciones más conspicuas.

Somos conscientes de que estos temas deben ser comprendidos como parte del proceso cultural prehispánico en la costa norte, en cuyo entendimiento deben confluir además especialistas de otras disciplinas. La siguiente descripción la haremos sin establecer jerarquías o definir una importancia mayor o menor entre los animales que consideramos fueron parte del mundo sagrado lambayecano y por extensión de las culturas costeras del norte peruano. Esta primera aproximación parcial, la consideramos necesaria y complementaria en el contexto de los principales mitos que hemos estudiado en los capítulos precedentes, con la esperanza de "humanizar" un poco la lectura de objetos o personajes que tienen mucho que decir.

Fig. 290

LAS AVES

Las aves marinas

En el orden de las aves, pareciera haber un predominio de aves marinas en la iconografía lambayecana y chimú, aspecto que se puede deducir por su relación con contextos en los cuales son comunes las embarcaciones, pescadores, peces, redes de pesca, navegantes y las clásicas olas (Fig. 290, tomado de Shimada, 2009). Las representaciones que observamos en los complejos míticos estudiados, como los relieves de Huaca Las Balsas, los vasos de Denver y la copa del Museo Larco, son bastante diversas y pueden ser preliminarmente clasificadas en varios escenarios. Efectivamente, tal vez el más importante es el escenario marino, en el cual la presencia de aves en picada hace referencia posiblemente a los piqueros o cormoranes, que además parecen estar representados en las aves que tienen un gran tocado semilunar y reman sobre las embarcaciones de totora. En los casos estudiados no tenemos representaciones evidentes de pelícanos caracterizados por la bolsa en su pico, pero que han sido sugeridas en las representaciones de aves con un enorme tocado de doble nivel, con un gran pico en medio del cual ha sido representada una forma de red (Fig. 291). Además una de estas aves carga bolsas de redes a la espalda, por lo que pueden referirse a aves pescadoras. La gran mayoría de las aves representadas en el vaso B de Denver, tienen el pico grande y largo, ligeramente curvado en su extremo, pudiendo tratarse de varias de las aves marinas, como los cormoranes, albatros o gaviotas, siendo muy complicada su identificación.

Fig. 291

El ave que rema en Huaca las Balsas, tiene rasgos que podrían identificarla con el cormorán, aunque también tiene rasgos que la semejan al pelìcano (Fig. 292/293). Entre estos atributos está el pico y el ala, que son bastante notorios en esta ave. Sin embargo, la cola es mucho más parecida a la de un cormorán (Fig. 294). Por estas dificultades no es posible para nosotros, identificarlas por ahora con una especie en particular.Del mismo modo, las representaciones de aves en el escenario superior del vaso B de Denver, tienen rasgos distintos, pero de ninguna manera diagnósticos. En el primer caso, destacan sus larguísimas colas, que más los acerca a los papagayos, además no están volando, todos están mostrando las patas, y en el segundo caso, colas cortas y sin mostrar las patas, lo que sugiere una posición de vuelo. Si el círculo tiene relación con esferas celestes, podríamos estar frente a la representación del sol en su momento auroral con el círculo incompleto, o zenital cuando aparece en la parte central y completo. En la mitología andina, las aves diurnas son consideradas como elementos claramente solares, despiertan con los primeros rayos del sol y dormitan en el ocaso. En este devenir constante, el establecimiento de la luz solar en el tiempo mítico, corresponde con la aparición de un mundo nuevo en el que las aves son protagonistas.

En algunas versiones andinas o amazónicas, el sol y la luna son gemelos que ascienden a la esfera celeste produciendo la luz del día y la secuencia de los días y las noches. En otros casos, el sol es entendido además como nacido de un huevo mítico empollado por un cóndor.

Fig. 292

Fig. 293

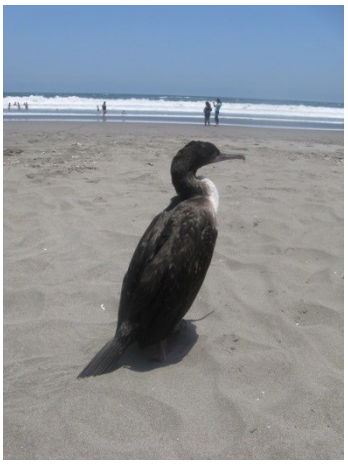


Fig. 294

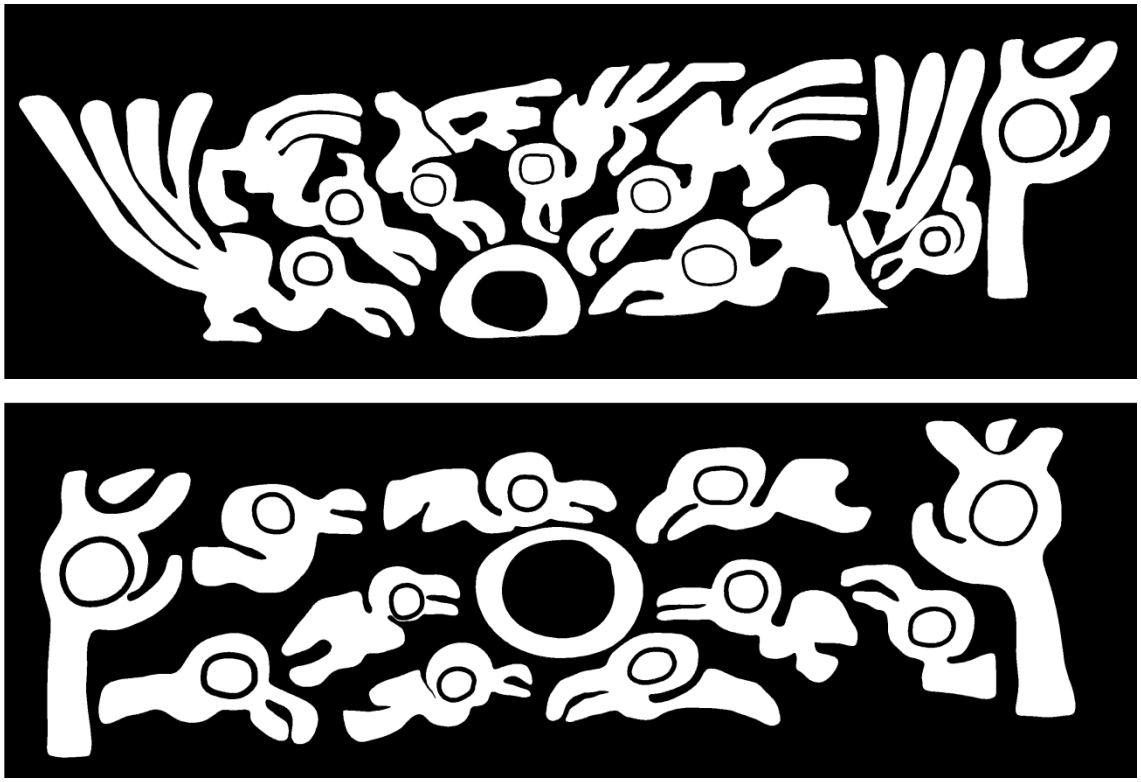


Fig. 295

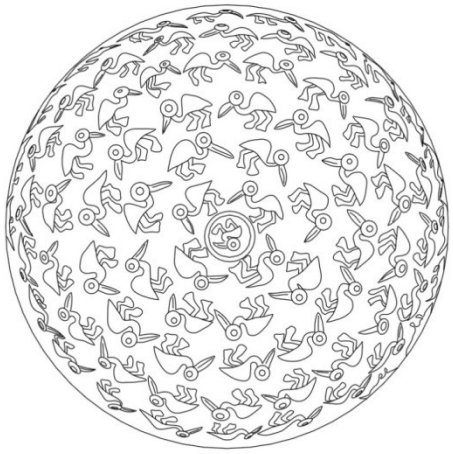


Fig. 296

Por ello, la relación con un círculo naciente o un círculo cenital o central es inherente a las aves (Fig. 295). Este tema se reitera en un cuenco de plata del Museo Larco, en donde los elementos son semejantes (Fig. 296). Sin embargo, por sus rasgos, estas aves son mucho más parecidas a los pelícanos, pues tienen los picos largos y grandes, pero además el énfasis en las alas y la cola corta. Si esto es así, debemos indicar que hay una relación interesante y reiterada entre aves y círculos. Recordemos que las aves de Huaca Las Balsas portan objetos circulares, al igual que el hombre-ola-ave, expresión de uno de los personajes más complejos. Es posible que su faceta de ave lo involucre en portar objetos circulares.

El cuenco de plata del Museo Larco es interesante pues tiene como eje un círculo cuyo interior ya no está vacío, sino que esta ocupado por un ave alrededor de la cual se suceden cinco círculos formados por aves, una detrás de la otra, de forma muy naturalista, incluyendo el detalle de las patas de palmípedas. Son aves de pie que no están en actitud de volar. Los cinco círculos se expanden de modo concéntrico incluyendo cada vez mayor número de individuos; comenzado con 4 aves, luego 13 aves, luego 18 aves, luego 21 aves y finalmente 22 aves. Cada uno de estos círculos está definido por aves en hileras pero en sentidos opuestos de manera alterna. Podríamos sugerir en esta representación, la lógica de una metáfora relacionada con la reproducción de la especie a partir de un núcleo central encerrado dentro de una esfera o burbuja creadora. Los círculos concéntricos son dinámicos y giran en sentidos opuestos. Esto, observado en una perspectiva dual o de opuestos complementarios, hace posible la reproducción o incremento.

Hace algún tiempo observamos una correspondencia interesante entre las aves y todo aquello que pueda considerarse circular, redondo, esférico u ovoide, de modo particular con los *mates* o calabazas (*Lagenaria siceraria*), pues estos objetos adquieren poderes de las aves, pues de modo mágico permiten a los que los usan, "volar" y remontarse por los aires, además de variables interesantes como los de fertilidad o conservación de la vida (Narváez, 1994). En la localidad de

Túcume, supimos que tradicionalmente, la siembra de los mates es una tarea femenina, que se realiza al término de la tarde, antes del oscurecer. En la lengua quechua, el término *puru* es utilizado para referirse a los mates, siendo muy notoria su referencia además a las aves. Los *puru puru*, pueden han sido traducidos como "plumaje redondo como bola" (Farfán, 1984: 179). "El primer inca llevaba por adorno de su gente de guarda unos mazos de plumaje redondo que llaman "puru puru" (Valcárcel, 1984, Tomo 6: 56). Cuando se traduce el término puruchuco, se traduce como "gorro o tocado de plumas". Los mates le hubieran podido servir al zorro lambayecano para fabricarse alas postizas y subir al cielo, pero no tuvo el arte ni el conocimiento para hacerlo (Narváez, 2000). El solo hecho de tal intento, nos refiere al poder de los mates a consecuencia de su relación con las aves. En el conocido "tema de la presentación" de los moche (Donnan, 1978), el personaje ave que presenta la copa al personaje central, no solamente tiene un traje de plumas, sino que además porta un mate en la otra mano. Creemos que esta asociación no es casual.

En los relatos cajamarquinos, se da cuenta de como hacen los "brujos" para volar como las aves cuando se colocan mates en los sobacos (Iberico, 1997: 35-36). Esta relación adquiere mayor sentido cuando examinamos la íntima relación entre mates y cabezas humanas, pues como hemos discutido en otra parte, es recurrente el reemplazo de la cabeza humana decapitada, por un mate, como diversos contextos arqueológicos lo han mostrado. Al mismo tiempo, el tema debe incluir el mito de la cabeza que vuela, tan difundido en la cultura andina, que debe ocurrir por su relación metafórica con mates y por lo tanto con el poder de volar como las aves. Por esta razón, la cabeza puede ser mostrada de modo independiente, como un ente vivo, tal como ocurre en la cerámica prehispánica en la que es bastante común la representación de cabezas humanas, consideradas desde siempre –siguiendo los cánones del arte europeo- como "huaco retratos". Muchas veces estas cabezas, llenas de vida, tienen solamente pies en la ubicación del cuello, como expresión de movimiento independiente. En la época colonial temprana, el surgimiento del mito de Inkarri expresa de modo dramático tales conceptos. El "hermano" Españarrí, el conquistador, le corta la cabeza y se la lleva a España, manteniéndose la convicción local que Inkarri volverá algun día, pues su cabeza está viva, de ella surgirá nuevamente su cuerpo entero.

En síntesis, creemos que el complejo mítico de las aves es bastante amplio, no solamente considerando la diversidad de las especies involucradas, algunas de las cuales será difícil identificar, sino además por sus relaciones con el medio ambiente, el color de su plumaje, sus propias interrelaciones y las que establecen con el ser humano, la flora y otros órdenes y familias de sus ecosistemas. Si duda, son aspectos que el hombre prehispánico observó a través de milenios, conocimiento que acumuló y fue transformando en mitos, leyendas y fábulas con diversas implicancias en la moral y el orden social establecido.

Los loros

Fig. 297

Imágenes de loros y papagayos han sido bastante difundidas en la iconografía peruana en general y costeña en particular (Fig. 297,ML 020297). Estas representaciones han tenido lugar en diversos materiales, sobresaliendo en número las representaciones en cerámica ritual. Son conocidas además las representaciones de loros en objetos de uso exclusivo de las elites, por lo tanto en objetos de metales preciosos y artesanía muy fina. Generalmente, los loros están asociados al maiz, por ser uno de los cultivos más difundidos, generando una relación cultural entre ambos, pues de modo natural, los loros se alimentan de bayas o frutos de árboles de distintos sistemas de bosques, además de brotes tiernos de distintas especies, incluyendo las del bosque seco de la costa norte.

Estas aves han sido bastante apreciadas además por su plumaje, pues era materia prima para vestimenta de lujo solamente al alcance de lo más alto de la nobleza. Esta actividad generó la existencia de diversos especialistas, no solamente de la elaboración de los tejidos, sino además de los que criaban estos animales en cautiverio y de quienes los capturaban y comerciaban. Muchas de estas especies han sido importadas a la costa desde los territorios de la Amazonía en donde abundan y en donde se desarrollaron diversas tecnologías para la captura, el desplumaje y la comercialización de estos productos. Como

sabemos, las plumas pueden regenerarse en algunas especies, e incluso pueden cambiar de color con la aplicación de diversas soluciones acuosas elaboradas a partir de algunas plantas o sangre de determinadas ranas, conforme a los conocimientos y tecnologías ancestrales de los grupos étnicos amazónicos. Esta técnica ancestral extraordinaria, es conocida en el mundo amazónico como *tapiragem:* "A los tupinambá les gustaban las plumas de color amarillo, para conseguirlas, arrancaban las plumas verdes y, en las heridas, aplicaban la sangre de una determinada rana, haciendo que las nuevas plumas saliera de color amarillo. Algo similar hacen los grupos del Vaupés, quienes arrancaban las plumas del pájaro, mezcla del color azul o naranja, y aplican la secreción de una pequeña rana sobre las heridas. Con ello consiguen que salgan plumas de un intenso color amarillo, siendo de un efecto permanente, pues parece que, si se vuelva a arrancar, las nuevas plumas saldrán del mismo color" (Cruz García, 2007: 171). Si bien estas comunidades corresponden a las regiones más orientales y septentrionales de la Amazonía, las tradiciones pueden haber sido compartidas por otros grupos étnicos, más cercanos al área andina, tema que debería ser materia de estudios adicionales.

De hecho, los loros y papagayos han sido además, utilizados como mascotas y parte importante de los oficios religiosos, pues fueron considerados como una forma de expresión de los oráculos, dada su facilidad de "hablar" e imitar palabras y sonidos diversos.

Una de las representaciones más evidentes relacionadas con los loros, es la que aparece en la base del vaso B de Denver, en donde está relacionada directamente con el maíz, haciendo de este vínculo un tema inherente a la tradición andina prehispánica. La cosecha del maíz está relacionada íntimamente con los loros, animales que deben ser ahuyentados para asegurar la cosecha. La presencia del loro comiendo maíz en el contexto general de un mito de creación, como el vaso B de Denver hace que este personaje se constituya en un protagonista indiscutido y muy conocido, pues su presencia en la cerámica, textiles u objetos de metal y madera es tan recurrente en las culturas peruanas y de modo especial aquellas de la costa peruana, que amerita un estudio específico.

Sin embargo, su rol debió ser más complejo, pues aparece también asociado con calabazas (*Lagenaria siceraria*), por lo tanto establecen con ellas una relación simbólica que hemos sugerido líneas arriba, pero cuyo significado específico desconocemos. Los loros también van acompañando a diversos personajes que debieron utilizarlos como mascotas pues van siendo asidos con las manos por delante del cuerpo, colocándolo en frente (ML021089), aunque estos animales van también en la espalda o el hombro de sus dueños. Hay escenas de personajes sobre literas y cargadores, en las que la imagen de loros son parte del contexto. Como sabemos solo personajes de elite van en litera. Hemos observado imágenes de loros acompañando un contexto iconográfico en donde el protagonista es una estructura templo dentro de la cual aparece un hombre sentado llevándose la mano a la boca, que podría ser considerado como un "sacerdote" (ML021241). Sin embargo, queremos destacar el hecho de que el loro se encuentra dentro de un espacio rectangular cuyo fondo está decorado con "piel de ganzo", lo que desde nuestro punto de vista lo ubica dentro del plano celeste. Esta figura no es ajena a la iconografía andina en general, pues la podemos observar en territorios tan distantes como los de Huánuco, en los Andes centrales del Perú, en donde la figura de un loro está dentro de un espacio circular cuyo borde externo está decorado con círculos y punto central y cuyo fondo es un conjunto de puntos pequeños, semejantes a la "piel de ganzo" (Pulgar Vidal, 1976; Fig. 42).

Por su relación con el maíz, frente al cual una bandada genera un voraz y destructivo consumo de los frutos, se ha sugerido un significado especial relacionado con la "mala fortuna" o la "mala suerte" dentro del concepto de "*chiqui*" que ha sido propuesto por Gentile (2001), que puede entenderse además bajo el concepto de "crisis" que personificaría el loro, cuando se presenta como una de las plagas que afectan de modo severo la producción agrícola. Representan así, el momento en que se deben realizar diversos rituales para conjurar esta "suerte adversa", pues se debe alejar a los loros de los campos utilizando un arma de ataque como la honda, en rondas no solo diurnas sino nocturnas. Esto debía exigir además otros rituales específicos en los campos, explicándose de este modo el uso de ciertos instrumentos como bastones de ritmo que tienen cascabeles y una plataforma sobre la cual el único personaje es el loro, pero además los silbatos y vasos silbadores que tienen en el loro al personaje protagonista (Gentile, 2001; 87). El enfrentamiento entre loros y hombres, para lo cual se utiliza un arma cuyos proyectiles pueden causar la muerte, sugiere un rol de combatientes y un cierto prestigio de los loros en este campo, de otra forma no se entiende como en un enfrentamiento entre deidades tan importantes como

Pariacaca y Huallallo Carhuicho, este último, recurre en última instancia al loro *caque*, para detener a Pariacaca, utilizando las largas plumas de sus alas como lanzas, sin conseguirlo, pues fue finalmente convertido en piedra (Taylor, 1987).

En la tradición oral amazónica, son muy diversos los relatos relacionados con loros, haciéndose énfasis, como sucede con otros animales, en el haber sido hombres en un tiempo mítico. Esto sucedió tambien en la costa peruana luego del severo conflicto entre Kon y Pachacamac, pues este último dios al resultar vencedor, convirtió a la humanidad creada por Kon en diversos animales, entre ellos, los papagayos.

Este don de hablar se expresa en las tradiciones de Huarochirí, en la respuesta negativa que el loro le da a Cuniraya, que iba en busca de su amada Cavillaca, razón por la cual, la deidad lo maldice. El loro se atreve a decirle: "Ella ya te venció una gran distancia; no la encontrarás". La maldición fue inmediata: "Tu caminarás gritando siempre demasiado, cuando digas: "destruiré tus alimentos", los hombres, que han de odiarte, te descubrirán por los gritos y te espantarán, vivirás padeciendo" (Taylor, 1987).

Son conocidas además en la literatura etnohistórica del área de Huamachuco en la sierra norte del Perú, las referencias al ídolo Páucar, en la forma de un papagayo al que no solamente se le rendía culto, sino que tenía un templo propio y "criados" que dedicados a él: "…Y allí en aquel lugar, hicieron el edificio y guaca, como papagayo, para acordarse de aquella maravilla quel demonio había hecho. A ésta (guaca) tenían gran reverencia y le ofrecían gran cantidad de chicha: quebrantóse y derribaron los padres el edificio y todo lo que había quitaron, con los criados que había" (Agustinos, 1992 [1560]: 30).

Otro de los datos mas interesantes del documento se refiere al ídolo mismo pues, Páucar: "…era hecho como papagayo, hecho de barro a reverencia del demonio, porquél se hizo papagayo, y a vista del pueblo se metió debajo de la tierra", en donde se erigió su templo. Esta mención lo convierte en un buen instrumento de comunicación o de *tinkuy* entre el mundo de arriba, al que naturalmente pertenece, con el mundo subterráneo. Este *tinkuy* se produce entonces en el momento más importante del año, cerca de la cosecha, sobre todo del maíz. El loro, se convierte así en uno de los animales sagrados más importantes e interesantes de nuestras sociedades precolombinas.

Esta importancia trasciende en el tiempo de modo notable, pues acompaña a San Sebastián en las fiestas del Corpus Christi y no son pocas las festividades en las cuales el loro, papagayo o cotorra, adquiere relevancia y participa de las danzas y procesiones, incluyendo las del Llaqta Corpus en el Cusco, que relata como testigo de estos hechos el antropólogo Luis Millones (Millones, 2000:11-45). El autor nos pone en autos además de sus registros etnográficos de la fiesta de la Cruz de Mayo en Huanta, colocándolas en la cumbre de cerros de importancia religiosa. Los portadores de las cruces, acompañados de los *"chunchos"* músicos y danzantes, con gran cantidad de chicha de maíz: "… son acompañados por loros y papagayos, vivos o disecados, colgados de sus hombros". El autor nos informa además de los registros del cronista Cristóbal de Molina respecto del origen de los cañaris de Ecuador, como descendientes de dos hermanos sobrevivientes del diluvio, que sobreviven en una montaña gracias al alimento que les proporcionaron dos gaucamayas-mujeres, con las cuales tuvieron descendencia. A este dato, agrega del mismo Molina, el uso de plumas de la cola de guacamaya en el tocado del inca durante las celebraciones del *taqui chapayguanlo*, que se celebraba luego de que los jóvenes realizaban su rito de pasaje como adultos, gran fiesta en la que participaban además las momias ancestrales (Millones, 2012:65).

Las falcónidas

Las águilas marinas o las falcónidas en general, no tienen representaciones en la iconografía lambayeque o chimú, de las cuales no quepa duda de su filiación taxonómica. Mencionamos al águila marina de modo particular, considerando que fue la falcónida "por excelencia" en las tradiciones moche. De hecho, pareciera que las aves de rapiña son muy escasas en la iconografía lambayecana, tema que fue muy reiterado a

Fig. 298

lo largo del proceso cultural previo, por lo menos desde el formativo. En la costa norte, son comunes varias especies de falcónidas, entre las cuales debemos mencionar por lo menos a los gavilanes, cernícalos y cara caras. Sin embargo, no conocemos material prehispánico que haga referencia a estas especies de modo inequívoco.

Algunas vasijas de estilo lambayeque expresan la escena de captura de una serpiente entre las garras de un ave (Fig. 298, ML023226). Es de suponer que se trata de aves falcónidas, expresando de este modo un especial simbolismo en el plano mítico, más que una expresión unicamente naturalista. Esta escena se reitera en el corpus iconográfico previo a las tradiciones lambayeque, siendo muy notables algunas representaciones cupisnique y posteriormente moche. Recordemos que una representación semejante tuvo tanta trascendencia en la mítica centroamericana.

Fig. 299

En los momentos finales de la ocupación inca, se encontraron en Túcume, fardos funerarios acompañados por ofrendas diversas, entre las cuales aparecen mates pirograbados con incrustaciones de nácar. En uno de ellos se aprecia con mayor detalle el perfil de una falcónida, pues se muestran las patas con amplias garras y el pico con gancho curvado hacia abajo. En este caso, podría tratarse de cualquiera de ellas, sin embargo, por ser un contexto inca, podrían ser representaciones del *Cara cara*, conocido además como el Corequenque o el Ave Indi (*Phalcoboenus megalopterus*) (Fig. 299), un ave de tal importancia religiosa que se convirtió en el Huauque (una representación o *alter ego*) de Manco Cápaq fundador de la dinastía inca.

Como hemos mencionado, quienes han tratado de explicar la naturaleza del personaje lambayecano, como ornitomorfo, han incluido en sus explicaciones la posibilidad de representar al águila pescadora, como una herencia de los moche (Kauffmnan, 1973: 429). Para ello el autor se apoya en el hecho de que el ave mítica lambayecana luce un tocado de dos niveles, el primero de forma semicircular seguido de un penacho semilunar bastante grande. En primero tiene el borde decorado con puntas, hecho que es considerado como el rasgo de identificación con la cresta de plumas que luce el aguila pescadora, reproducido como elemento diagnóstico en el arte moche. Sin embargo, debemos decir que no encontramos relación formal con tal representación, pues el tocado semicircular con el borde decorado con una línea quebrada continua es común para muy diversos personajes, inclusive como elemento sobre el lomo de felinos, olas, serpientes, etc. En realidad, la realización de este estudio nos ha sorprendido con la muy escasa representación de aves de presa en la iconografía lambayecana, que tuvo tanta importancia a lo largo de todo el proceso cultural previo.

Las aves nocturnas

Fig. 300

Las aves nocturnas son bastante conocidas en la iconografía de las sociedades de la costa norte, que debe ser consecuencia de un largo proceso cuyo antecedente inmediato es la cultura moche (Fig. 300, ML020669). Sin embargo, lo que pareciera ser un aporte lambayeque y chimú, son las representaciones del "huerequeque" *(Burhinus superciliaris*), que no aparecen en la cerámica moche. Generalmente está representado con su característica cabeza, su pico corto y sus ojos saltones en vasijas negras de cuello efigie en donde es protagonista. Estas son evidentemente vasijas ceremoniales, con un cuerpo globular alargado y base plana. Una vasija del Museo Túcume, muestra al personaje con el cuerpo dividido en dos secciones, una superior decorada y una inferior llana, pulida (Fig. 301). La parte superior está dividida en cuatro secciones dentro de las cuales solamente hay representaciones de dos "colas" con apéndices horizontales en la forma de una escalera al costado. El fondo de cada uno de los campos está decorado con piel de ganzo, que representa el mundo celeste. Formalmente, la cola es distinta a la ola pues siempre es mucho más larga, extensa, pero además independiente. La ola en cambio siempre es más corta y continua, inseparable una de otra. En la colección del Museo Túcume, hemos encontrado una

representación interesante pues el ave está representada sobre un fruto, que parece ser una especie de calabaza, estableciendo así, una cercana relación entre ambos elementos.

Fig. 301

El huerequeque es fundamentalmente un ave nocturna que se alimenta de insectos, es difícil de reconocer en terrenos áridos pues los colores de sus plumas se mimetizan con el suelo. Es un ave que puede ser domesticada, convirtiéndose en una mascota en el hogar. La tradición oral lambayecana hace referencia a un tema que reitera el castigo de una pareja de jóvenes que son convertidos en huerequeques por querer competir con la belleza de la luna (Narváez, 2000).

Conocemos también representaciones de lechuzas o buhos, a veces con gran tocado emplumado semicircular acompañando al personaje principal del "Huaco Rey", a ambos lados sobre la esfera del recipiente. El complejo mítico de mellizos – siameses – pares, dobles, como se los quiera llamar, alcanza también a las aves en general. Este es un tema de gran antigüedad en las sociedades costeras, como lo prueba su representación en cerámica cupisnique. En general, todo en la naturaleza tiene su par, su doble, su pareja, incluyendo al gobierno local pues los señores siempre tenían a su "segunda persona". Hemos sugerido que la tradición religiosa de esta región costera en el Perú, hizo que todos los santos, cruces o vírgenes cristianas tengan imágenes dobles, una consecuencia de la forma de concebir el mundo, que se ha insertado en una tradición religiosa popular y campesina, cuyos orígenes europeos muestran al ícono religioso como único (Narváez, 2000).

Las lechuzas de los arenales generalmente viven en parejas que elaboran sus nidos bajo tierra, en zonas arenosas, que literalmente excavan de manera coordinada. Esta lechuza –por lo tanto- siendo nocturna y viviendo en galerías suubterráneas, son sin duda mensajeros del inframundo y por tanto de la muerte. Por ello, no es bueno tener lechuzas cerca de la casa, pues se la considera hoy como mensajero de la muerte. Consideramos además, que estas cavidades, galerías, como los nidos de las aves, deben ser considerados, como espacios de creación en el plano mítico.

En el campo mítico, un tema sumamente interesante es la capacidad de las lechuzas o buhos, de comer seres humanos. Una vasija del Museo Larco (Fig. 302, 303, ML019100), muestra al ave sujetando una figura humana con el pico, siendo evidente que el cuerpo es devorado desde la cabeza, pues el pico se encuentra a la altura de las cejas. La "víctima" está de pie, tiene los brazos extendidos y flexionados hacia arriba, no muestra vestido, con mechones de cabello a ambos lados de la cabeza. Los ojos están mostrados de forma redonda, bastante abiertos, aunque la boca no muestra una actitud definida pues casi no se aprecia. Aunque la vasija no muestra iconografía adicional, es evidente que parte del mito relacionado con estas aves, es su capacidad de "devorar" seres humanos.

Fig. 302

Precisamente, en relación al poder de las aves nocturnas, en Túcume hemos registrado una creencia de acuerdo con la

Fig. 303

cual, los recién nacidos deben ser muy protegidos por la madre, en especial deben de cuidar la cabeza pues el espacio sin cerrar del cráneo de un bebé puede ser puerta de ingreso del "daño" que es producido por un ave nocturna que le llaman "tijera", que sobrevuela las casas del pueblo. Para hacer frente a este peligro, los bebés deben tener bajo la almohada una tijera abierta en forma de cruz para dar "la contra" al ave nocturna. Además deben tener seguros adicionales, especialmente en la cabeza, cubriéndola con una capa de algodón pardo bajo de un gorro tejido; semillas de *guayruro* colocadas en una cinta como brazalete o bolsitas de tela de color rojo con hierbas y "secretos" para mantener al niño libre de estas influencias negativas o malignas. Creemos que este tipo de evidencias etnográficas son pertinentes y dignas de considerarse para propósitos de análisis. Como sabemos, las aves nocturnas están siempre muy relacionadas con temas vinculados a la muerte, la oscuridad o la luz de la luna en sus diferentes fases, con las cuales diversos personajes del mundo animal están relacionados o asociados.

Fig. 304

Otra de las especies nocturnas que han sido representada en la cerámica lambayeque (Fig. 304, ML037451), aunque son muy raras en las colecciones de museos, es el chotacabras *(Chordeiles acutipennis*), que se mimetiza muy bien en los ambientes del bosque seco (Fig. 305). No disponemos de registros específicos procedentes de la tradición oral, aunque creemos que la creencia en relación a la "tijera" tucumana, puede adscribirse al chotacabras, cuyo vuelo es ágil y prolongado, parecido al del murciélago y el vencejo. Tiene la particularidad de cazar insectos en pleno vuelo, para lo cual debe volar con la boca abierta, tan abierta que puede formar un círculo. El término *Chordeiles* de su nombre científico, se traduce en griego como "música en la noche" precisamente por los sonidos que emite en su prolongado vuelo.

Las historias relacionadas con buhos, luchuzas o chotacabras son abundantes en la tradición oral andina y americana en su conjunto, haciendo notar de modo reiterado su reiterada relación con eventos de crisis, siendo notables las referencias existentes en la iconografía moche, en la cual el buho, convertido en una deidad, adquiere control sobre la "rebelión de los objetos", pues ellos adquieren vida castigando a los hombres, capturándolos para el sacrificio. Como sabemos, es bastante común la creencia de que el canto de un buho o lechuza es una forma de anunciar una muerte cercana.

Fig. 305

Los buhos o lechuzas pueden expresar la presencia de un maestro curandero rival durante la ceremonia de una *mesa* en la costa norte del Perú, presencia que genera un conflicto ritual, que exige el uso de "artes" apropiadas y con suficiente poder para alejar esta presencia. Por lo tanto son hombres convertidos en lechuzas, de allí el temor que pueden causar estos animales del reino de la noche en la población campesina. Esta relación con lo seres humanos es bastante interesante entre los shuar, pues consideran a los buhos –*ampush*- como la manifestación del espíritu de un familiar difunto, por ello no es permitido imitar su voz, pues de hacerlo se acercarán a la familia y pueden causar daño (Martínez y Pellizzaro, 2012: 275 46).

El gallinazo

Estas aves han sido protagonistas de varios temas en la iconografía costeña, especialmente en la civilización moche, en la que es común encontrarlas en relación a cuerpos desnudos a los que picotean, o con atuendos de mujeres relacionándose con varios personajes. Por alguna razón, los galinazos moche son identificados con el sexo femenino, como ha sido propuesto (De Bock,2003).

Efectivamente, en varias escenas complejas, se muestra a mujeres-gallinazo que atienden de diversas formas a los personajes principales, grandes tinajas, que podrían haber contenido chicha de maíz. Hay mujeres gallinazo que también tocan tambores y son parte de las representaciones de coito entre una pareja mítica que da origen al "árbol de la vida". Por lo tanto, el rol de las aves carroñeras es mucho más complejo que el que se pueda deducir de su propia naturaleza. Es interesante la existencia de una connotación semejante en Mesoamérica prehispánica, pues el ave se identifica con las *Hpata Sisu* que se traduce como "mujeres zopilote", consideradas como símbolos sexuales, calientes, mujeres sensuales y lascivas. En la tradición oral, se ha registrado la figura de la *Xtabay*, un espíritu femenino con cabeza de gallinazo, que seduce a los hombres en el área rural, provocándolos y consiguiendo que la sigan, pudiendo causarles un estado de locura si es que llegara a abrazarlos (Limón y Batttcock, 2012: 147).

Debemos resaltar otro aspecto de especial importancia y se refiere al habitat de estas aves. Ellas prefieren anidar en las montañas pétreas de nuestra región convirtiéndolas en un recinto casi exclusivo. Este aspecto es mucho más notable cuando utilizan montañas consideradas sagradas como Cerro Chaparrí, o Cerro Purgatorio en las cuales pernoctan. Si bien es cierto que en el pasado prehispánico, hubo diversas actividades alrededor de estos cerros, incluyendo grandes esfuerzos en la construcción de enormes asentamientos, también es cierto que estas aves no se incomodan con el contacto humano al punto que pueden convivir en espacios urbanos. Cerro Purgatorio fue una montaña sagrada de la mayor importancia y tiene diversos sectores muy accidentados que nunca fueron ocupados y en donde es muy difícil construir. En este caso, las edificaciones existentes son consecuencia de la ocupación incaica, siendo muy probable que durante las épocas previas, fuera considerado como un sitio tabú, utilizado por un grupo muy reducido de personas relacionadas con el culto, razón por la cual fue amurallado alrededor de su base. De hecho, durante este tiempo, el cerro fue mucho más "salvaje" en el sentido natural o puro, siendo modificado solamente durante la época inca, época en la que se edificaron varios espacios para propósitos religiosos. En la cumbre, se construyó una gran plataforma con muros de piedra que podría tratarse de un espacio religioso de época lambayeque, reutilizado por los incas al final de la ocupación del lugar. Es evidente que la formación natural ha sido modificada, convirtiendo una cresta rocosa irregular casi vertical, en un espacio plano con evidencias de mucho uso. Este lugar, es utilizado hoy de modo permanente por los gallinazos del lugar, dejando una gruesa capa blanca de excremento. Las secciones más agrestes de esta montaña, no solo sirven como nidos de los gallinazos, sino son los espacios preferidos por los maestros curanderos que acuden de modo permanente a realizar diversos rituales, dejando evidencia de las ofrendas dejadas al cerro y los diversos materiales relacionados con cada tipo de trabajo.

Fig. 306

En el caso lambayecano, nos ha llamado la atención el rol que cumple el gallinazo en relación con una deidad a la que lleva volando sobre su espalda, tema también observado en la cerámica chimú (Fig. 306, ML020301), en la cual no solamente aparecen ambos personajes, sino que debajo de ellos hay representaciones de los picos de las montañas, haciendo evidente un vuelo de altura. Esta escena es común en el imaginario moche, pues una deidad de grandes colmillos utiliza un ave para volar con ella a sus espaldas. Este personaje es de la mayor importancia puesto que en otros casos aparece con emblemas propios de una deidad lambayecana, con la clásica cara máscara y una corona de puntas horizontales sobre la frente, propia del "Huaco Rey".

El ave es sin duda un gallinazo por la forma de la cabeza "desplumada". En este caso la vasija es típica del estilo lambayeque, pero adiciona un elemento interesante: un asa que une la cabeza del personaje con la cola del ave, un asa con dos cintas paralelas y pegadas. Estos detalles deben formar parte de un mito relacionado a una deidad que se sirve del gallinazo para alzar vuelo en busca de un objetivo de otra forma inalcanzable.

Fig. 307

En la tradición oral del ciclo del zorro en el valle La Leche de Lambayeque, el zorro es llevado sobre la espalda de un gallinazo de cabeza roja (*Cathartes aura*) al que se conoce localmente con "Llame" o "Ñame", de modo que es probable la subsistencia de un mito en el que un ave ayuda a un personaje llevándolo a territorios lejanos sobre sus espaldas.Tal vez una de las representaciones más interesantes en el arte prehispánico relacionado a este tema, es un objeto de oro chimú de la colección del Museo Larco que muestra a un animal considerado en el catálogo del museo como un zorro, suspendido del pico de un ave representada de pié. Es difícil indicar la especie del ave, en todo caso, la relación entre ambos está implícita (Fig. 307, ML100165).

En la tradición oral campesina de Túcume, una de las más hermosas historias es la de Sebastián de la Gracia, cuya largo relato podemos resumirlo como sigue: el personaje va en busca de su amada, cautivada en un poderoso cerro encantado, muy lejano, al que solamente puede viajar volando sobre un ave, por lo tanto se trata de un mundo celeste ajeno al nuestro. En el largo vuelo, el ave requiere de comida para lograr el objetivo, devorando partes del cuerpo de su eventual pasajero. Milagrosamente, cada una de las partes devoradas era regenerada, colocando en las partes seccionadas una pluma que el personaje había recibido de las aves de presa y carroñeras, como recompensa por una buena obra en este mundo. Así logra su cometido, encontrando a su amada y quedándose finalmente con ella para toda la eternidad (Narváez, 2000).

El canto del Ñame adquiere actualmente una connotación bastante interesante en el valle de La Leche, pues se considera indicador de lluvias o abundancia de agua. Este tema se conoce además en la tradición oral del área de Huarochirí, pues el gallinazo (*Suyuntuy*) forma un grupo de estrellas con el condor (*Kuntur*) y el halcón (*Huaman*), que aparecen juntas en una línea recta. Cuando estas estrellas se muestrabn opacas, habrá tiempo de sequía, si lucen mucho brillo, habrá tiempo de abundante agua para beneficio de los campos (Tavera, Lizardo: http://www.arqueologiadelperu.com.ar/yacana.htm).

La relación entre el gallinazo y el agua se hace notoria también en la tradición oral de la región de Jaén en el nororiente peruano, que relata la historia de un afamado brujo perseguido por la población, que logra desaparecer convertido en gallinazo. Este brujo logra su cometido, al arrojar una pata de animal (aparentemente de venado) en una laguna. Esto dio origen al desborde del agua y la aparición de mayores fuentes y chorrillos alrededor (Gamonal, 2010: 250).

Fig. 308

Esta relación con el agua, se reitera en la mítica amazónica, pues los shuar consideran que hubo un tiempo que el gallinazo *Chuank* tiene una larga cabellera con muchos piojos. Cuando quería pescar, se sacaba la cabellera y la sacudía sobre el río, consiguiendo con los piojos el mismo efecto que el barbasco, pues se aturdían los peces y siempre tenía abundancia para invitar a sus mujeres y suegras, pues tenía varias mujeres. Cuando finalmente es descubierto en el río, sin su cabellera, es espantado, volando con la cabeza descubierta, olvidando su cabellera para siempre (Pellizaro y Martínez, 2012: 219-225). Este relato es bastante interesante, pues el gallinazo es sacralizado por su larga cabellera y los piojos generan alimento y subsistencia. Este es uno de los atributos más importantes de los dioses andinos: mientras más piojos, mayor cantidad de población o abundancia de productos (Narváez, 2000). Existe la imagen de una deidad moche, con rostro arrugado y grandes colmillos, que sacude su cabellera suelta sobre un medio en el que los protagonistas son los peces y rayas (Fig. 308).

El rol de los gallinazos va más allá de nuestra tendencia natural a relacionarlos rápidamente con cuerpos en descomposición, que son su alimento, cumpliendo al mismo tiempo un rol de limpieza, dejando la estructura ósea libre de todo tejido blando. La arqueología ha podido demostrar la presencia de estas aves como parte de un contexto sacrificial en el sitio de Pacatnamú, ocupado

durante la época Lambayeque, demostrándose su importancia (Donnan, 1986). Aunque son pocas, existen representaciones en la cerámica lambayecana (ML023224), que muestran a gallinazos que picotean un cuerpo humano extendido, colocado en posición horizontal. Sin duda se trata de un ser humano muerto que es ofrecido a estas aves con la finalidad de "limpiar" el cuerpo a fin de que los huesos puedan ser utilizados de diversa forma, incluyendo su ubicación como entierros secundarios en contextos de función ritual o religiosa. Es interesante anotar que en la vasija, hay un ave notoriamente más grande que las demás, por lo tanto es la que tiene mayor autoridad y jerarquía, aspecto que hemos discutido al inicio de este capítulo.

En el campo de la medicina campesina del valle de la Leche, hemos registrado muy diversas creencias en relación a este animal, sindicado como benéfico para curar ciertas enfermedades tan enigmáticas como la epilepsia, para lo cual es necesario conseguir sangre de gallinazo que el paciente debe ingerir (Sr. Teodoro Sandoval Acosta, comunicación personal, Túcume 1996).

Tal vez el color negro homogéneo del plumaje de esta ave pueda influir en esta creencia, pues en el complejo vinculado a la sangre como elemento mágico y curativo en comunidades tradicionales de la costa norte, se escoge siempre un animal de pelaje negro: un cuy negro es necesario en la casa como un "seguro" y "secreto" para evitar que los demás mueran como consecuencia del "ojo" que determinadas personas tienen y que pueden causar la muerte de los animales, especialmente los animales tiernos. La sangre de toro negro sirve también para curar varias enfermedades de los niños, para lo cual es necesario llevarlos al camal a fin de que puedan beber sangre muy fresca (Karin Castro Paz, comunicación personal, Túcume 2012). En el pasado prehispánico, el sacrificio y el uso de sangre de llama negra para la preparación de diversos rituales, era bastante conocido (Valcárcel, 1983).

El color negro de su plumaje ha sido explicado en territorio mejicano como consecuencia de haber sido quemado por el fuego solar, en este contexto mítico, es un ave solar relacionada con el inframundo, pues se nutre de los cuerpos muertos y en descomposición. Se relaciona además con la vejez, es sinónimo de larga vida debido a su rostro arrugado, pero además con la sexualidad y los placeres de la comida en abundancia, tanta que le impide volar siendo irresponsable al no cumplir con las tareas encomendadas por los dioses. En tiempos míticos, el zopilote era una ave bella con un penacho de plumas azules y amarillas, pero por glotón, no pudo retornar al ámbito celeste y el sol quemó sus alas volviéndose negras(Limón y Batttcock, 2012). El gallinazo es tambien en varios casos, un emisario o embajador de los dioses.

El Pato

Otra de las aves interesantes en la iconografía lambayecana y chimú es el pato, que ha sido representado con cierta frecuencia en la cerámica, aunque debamos decirlo, sin ningun gesto especial que defina un comportamiento específico en el plano mítico. Sus representaciones son bastante naturalistas, normalmente asociadas con ciertos iconos de agua, como olas continuas o círculos. Esta ave está además representada tanto en cerámica de color rojo y blanco, como cerámica negra monócroma. Lo que puede tener relación con el vínculo que es capaz de generar entre el mundo celeste y las fuentes de agua, que corresponden al inframundo.En la cerámica y orfebrería moche, como sabemos, tenemos ejemplos bastante notables del rol de este animal en el plano mítico, pues aparece como un guerrero con porra, escudo y gesto agresivo (Uceda et al,1994: 290); sin embargo, debemos destacar varios aspectos del personaje que podrían resultar útiles para su mejor comprensión. El primero a considerar es el color, pues tratándose de una obra maestra, se decidió el

Fig. 309

uso del color negro, con pico amarillo. Lo decimos pues en la cerámica moche esto es muy inusual, lo predominante es la cerámica roja y blanca. El uso del color negro así, debe ser entendido con un atributo del personaje, pues tiene además aplicaciones circulares de nácar, que le da al color negro, un aspecto de brillo, como espejos en el cuerpo, atributo que solamente luce sobre las alas y alrededor de los ojos. En este sentido, es necesario considerar además, el escudo que usa, de forma cuadrada, con incrustaciones de nácar de forma circular. En la iconografía moche es común el uso de escudos en los guerreros, pero es notoria la forma como se intercalan las formas cuadradas y circulares cuando los guerreros van en hilera. Lo mismo ocurre con los "mensajeros" alados que van en hilera, que intercalan tocados con formas circulares o "cuadradas", que en realidad son rectangulares colocados de forma vertical. Estas expresiones binarias, creo que expresan una clara división entre dos bandos opuestos y complementarios, uno correspon-diente el "campo" masculino y el otro al "campo" femenino. De allí la importancia de un relato expresado por un pato guerrero de color negro como las tinieblas de la noche, que usa un escudo cuadrado que corresponde al campo femenino. Este pato forma parte de las ofrendas de un individuo masculino, que fue parte del enterramiento de un templo anterior como consecuencia de un viejo ritual de renovación del poder. La tumba estuvo dividida en dos secciones, la primera hacia el oeste que incluyó un camélido que también tuvo ofrendas diversas: cerámica y 9 mates. La cerámica incluye un un cántaro globular con diseños lineales simples y 5 botellas de asa estribo, decorada con la figura de un ave zancuda en rojo sobre cremay una vasija de asa estribo con la imagen del "animal lunar". El lado oeste, tenía un ataud de caña, dentro del cual aparece un individuo inicialmente cubierto de una capa de mates. El pato guerrero se encontró roto sobre la pierna derecha del individuo. Sobre la pierna izquierda se encontró un florero al lado de un canchero. Al lado de los pies hubo dos vasijas de asa estribo, a la derecha una de cuerpo cuadrado y a la izquierda una de cuerpo globular decorada con flores. Sobre la cabeza se ubicaron cuatro vasijas de asa estribo, decoradas con aves zancudas en rojo sobre crema. Dentro del conjunto de objetos sobresale una copa pequeña cerca de la mano del personaje. Entre las ofrendas que mencionan los autores, se indica un buen número de placas metálicas de cobre de forma rectangular y otras de forma circular que debieron ser parte de vestidos de gran calidad.

El pato fue además expresado en un par de orejeras del señor de Sipán, equiparándose en importancia con el venado, otro animal sagrado que aparece en otro par de orejeras del mismo contexto, ambos en la técnica de mosaico de piedras preciosas y oro.

Por todos estos datos, podemos decir que los patos relacionan muy bien el mundo celeste con el mundo acuático, por lo tanto propician y establecen un estrecho vínculo entre ambos. La relación natural e indesligable de esta ave es con las fuentes de agua dulce, especialmente las lagunas, espacios muchas veces sagrados.

Fig. 310

En la tradición oral costeña, es un lugar común el tema de "los patos de oro" (Narváez, 2000), que hace referencia a aquellos lugares encantados –generalmente un asentamiento prehispánico- en donde se produce esta visión. El ver patos de oro es indicador de los tesoros que el lugar tiene, pero al mismo tiempo, es una visión que produce el "demonio" de la huaca que busca llevar a la persona hacia el lugar, motivada por la curiosidad y la avaricia, para luego desaparecerla dentro del sitio encantado, por lo tanto no es bueno tener esta visión. Esta tradición campesina, aparentemente simple, puede estar expresando de modo contemporáneo, el poder de estos animales para establecer este vínculo con el inframundo. Una vasija del Museo Larco (ML019098) muestra dos aspectos interesantes: el primero se refiere a la asociación de la figura modelada con la decoración "piel de ganzo" que desde nuestro punto de vista relaciona el objeto con el mundo celeste, y además, la forma de representar la cola emplumada, que se observa de modo reiterado en la iconografía chimú y lambayeque, especialmente en relieves de barro, con los carcaterísticos "flecos" que en realidad son representaciones de plumas de las aves en general (Fig. 310).

Estos animales también han sido representados con un personaje de características humanas sobre el ave, mostrando solamente la cabeza y parte del torso (ML021995). Es posible inferir una relación entre este tipo de representaciones con aquellas otras en las que una figura humana aparece encima de frutos, expresando así un elemento sacralizador y animista mediante una figura humana. Todos los frutos tienen un "ánima" que se expresa de forma antropomorfa, son seres vivos como nosotros, al mismo tiempo tienen un espíritu protector al cual se debe acudir con la finalidad de asegurar una buena producción.

En muchos casos, como sucede con otros animales, la cerámica lo muestra de modo bastante naturalista, incluyendo el dispositivo de una vasija silbadora, aspecto que contribuye a la comprensión de su rol en el campo ritual, incluyendo su compañía más allá de la muerte. Las vasijas silbadoras deben ser comprendidas además como un mecanismo animador, que da vida al personaje que lo dispone, más allá del simple logro técnico de la alfarería prehispánica. Un pato que silba, es un ser animado.

En las excavaciones arqueológicas del cementerio sur en las pirámides de Túcume, un pato de extraordinaria belleza, de fino acabado en una vasija negra bruñida, de asa estribo correspondiente al estilo chimú, fue encontrado como parte de las ofrendas de un entierro masculino (Fig. 309).

Aves guerreras

Fig. 311

Uno de los temas más comunes en la cerámica moldeada chimú, es la figura de un ave grande, de perfil, con el ala desplegada hacia arriba, con gran cola y una cresta sobre la cabeza. Este personaje sostiene una porra en una pata, arma característica de los guerreros o cazadores costeños y norteños (Fig. 311, ML024441). Lo que es sumamente interesante, es la representación opuesta, en la otra cara de la misma vasija, mostrando una "escena" propia de un mito de origen, en la que un ave está encerrada dentro de un cuadrado, el que a su vez está dentro de un cuerpo circular y el que a su vez está dentro de una cavidad (en el sentido de un contenedor) de forma semiovoide, que en algunos casos está rodeado de una decoración conocida como "piel de ganzo" por la gran cantidad de puntos pequeños en relieve, que para nosotros está relacionada con el mundo celeste. Desde nuestro punto de vista, la vasija está mostrándonos parte del mito de un ave que es capaz de utilizar un arma de ataque, propia de los guerreros humanos de este mundo. Esta ave aparentemente ha sido representada en el vaso A de Denver, luciendo la característica cresta, que en este caso pareciera ser la representación de un ave zancuda, específicamente una garza, de patas largas. Sin duda este es otro de los temas que amerita ser estudiado con mayor profundidad.

Picaflores

En el mundo de las aves, los picaflores han tenido también especial importancia y diversos significados. Por esta razón, han sido representados especialmente en objetos metálicos que servían como agujas para caleros[9] en el consumo ritual de la hoja de coca, Como ha sido advertido por diversos investigadores, los picaflores son mensajeros importantes de los dioses, tienen el poder de la "agudeza" y la velocidad, pero además de una belleza extraordinaria por su plumaje resplandesciente y tornasol muy llamativo (Hocqhemghem, 1989). Algunas deidades se sirvieron de él, como Cuniraya que convertido en picaflor logra embarazar a la doncella Cavillaca, depositando su semen en una lúcuma que ella comió al desprenderse del árbol bajo el cual ella constantemente tejía y descansaba (Taylor, 1987). De algún modo, el picaflor es así, un representante de la deidad o su *alter ego*.

[9] Recipientes de mate (*Lagenaria siceraria*)que se usaban –como hoy- para depositar cal en polvo que se combina con la hoja de coca, masticada y mantenida en la boca, bastante ensalivada. La cal se extrae de la calabaza con la aguja que penetra en el bolo de coca que se tiene en la boca. Esta combinación química genera ek efecto alcaliode de la hoja de coca en el consumidor.

Fig. 312

Los aguarunas no hubieran podido conocer el fuego sin el picaflor, pues él fue el que tramó una estrategia para robar el fuego de *Iwa* y llevarlo en su cola encendida al mundo de los hombres, por ello tiene la cola de color cenizo. Justamente, el *Jempe* como tal, por su relación con el fuego en el campo mítico, ha sido relacionado como una de las expresiones del dios Kon (Narváez, 2000), deidad helíaca por excelencia, pues además, este personaje cuando adquiere características humanas, tiene los mismos rasgos y actividades que el Hombre de Candela, o el Nina Masha, mitos nortyeños que a su vez, están estructuralmente relacionados con Kon. Todos están ligados al trabajo agrícola, todos tienen una fuerza descomunal, sobrehumana, de modo que en el discurso mítico no requieren ninguna ayuda, pues ellos lo hacen todo: tala de árboles, el rozo, la preparación de campos, canales de riego y la cosecha. Todos tienen al agua como su enemigo o su causa de muerte, sin embargo, nunca mueren realmente, como Kon, que luego de su "muerte" a consecuencia del diluvio provocado por Pachacámac, retornará, pues "Tambien creen la fin del mundo empero que precederá primero grandísima seca…" (López de Gómara, 1877: 233)[10]. De este modo, cuando vemos la figura de un picaflor, no necesariamente estamos enfocando una representación de la naturaleza, sino un personaje del complejo mundo mítico.

El picaflor aparece mucho en el arte moche, asociado también a los corredores o escenas de lucha entre guerreros. Debemos reconocer que no se trata de un tema muy común en la iconografía lambayecana, pero, din duda debió tener mucha importancia en el campo mítico.

Un tema que deberá ser estudiado además, es la relación natural entre los picaflores y las flores, las que a su vez se relacionan frecuentemente con el mundo chamánico pues, culturas que desarrollan una tradición de alucinógenos, tienen expresiones bastante relacionadas con flores (Fig. 313), tema que no está ausente en las tradiciones prehispánicas del Perú (Narváez, 2012). Hemos encontrado imágenes del picaflor pico espada *(Ensifera ensifera)* en objetos prehispánicos (Fig. 312, ML100893/313ML100445), aves que tienen el pico tan largo que puede penetrar en las flores del Toé *(Brugmansia)* planta asociada al campo del chamanismo nororiental en el Perú.

La presencia de picaflores en las agujas para caleros debe además tener relación metafórica con la sexualidad, pues el penetrar de modo repetido la aguja dentro del recipiente, es un acto que se puede relacionar con la penetración sexual, aspecto que es muy conocido en culturas tradicionales como los Kogi en la parte septentrional de los andes colombianos. De hecho, en el folklore peruano y andino en general, son muy diversas las referencias del picaflor con la sexualidad, justamente por la constante penetración en las partes reproductoras de las flores, habiéndose generado por ello el sentido de mujeriego como sinónimo de picaflor. Justamente, en el mito lambayecano de Ninamasha y Pachacámac, la traducción que se hace de Nina: fuego y masha: yerno, tiene que ver con un hombre de fuego o de candela, que se convierte en el yerno de la comunidad en su conjunto, pues por su trabajo en el campo pide a cambio chicha de maiz, pero además mujeres. Por eso es que cuando llega Pachacámac para vengar este abuso, se debe disfrazar de mujer a fin de conseguir la atención de Ninamasha (Alva, 1994; Narváez, 2000a).

El picaflor Cuniraya, por su propia naturaleza, no solo preña a Cavillaca, sino que cuando va en busca de ella y su hijo, se encuentra con que ella y el niño se habían arrojado al mar, quedando convertidos en islotes de piedra. Furioso al no haber encontrado además a Chaupiñamca, la esposa de Pachacámac, viola a una de las hijas de esta pareja mítica. Cuando trata de abusar sexualmente de la otra, esta se convierte en paloma y alza el vuelo huyendo así de esta amenaza. Por ello es que la madre se llama Urpichuachac, es decir, "la que pare palomas" (Taylor, 1987). Es

[10] Texto tomado de "Mitos y Leyendas del Perú" de César Toro, 1990. Tomo I Costa, pág. 10 y 11.

decir, la mítica andina incluye dentro de sus conceptos, el vigoroso rol sexual del picaflor, el pájaro de fuego, que llega al abuso violando mujeres.

Los huevos y las aves

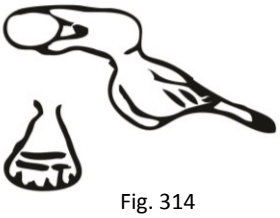


Fig. 314

Un tema adicional que quisiéramos señalar se refiere a la relación de aves con huevos, que muchas veces lo sostienen del pico, siendo este un tema reiterado (Fig. 314). Aparentemente no solamente aparece en objetos de metal, sino también en los dibujos de línea fina del estilo moche, en la forma de puntos circulares dentro del pico abierto de las aves. La relación natural entre aves y huevos, ha hecho posible ciertos conocidos mitos peruanos de origen prehispánico en diversas latitudes, que refieren al sol como un huevo empollado por un cóndor, o huevos de oro, de plata o de cobre, que dan origen a gente de diferentes estratos sociales. En la crónica de los padres agustinos relacionado con territorios huamachuquinos en la sierra norte del Perú, refieren al mito de Catequil y Piquerao, una pareja de hermanos que surgen de huevos de ave. Su presencia en este mundo sirve para vengar la muerte de Cautaguan -su madre- de manos de los Guachemines, representantes de la humanidad de los primeros tiempos.

Así, creemos que la cultura lambayecana tiene en estas representaciones parte de un discurso mítico cuyo contexto desconocemos. Formas ovoides estan asociadas de modo reiterado a entidades míticas, pero además a mitos de creación, como el que hemos descrito para el vaso B de Denver, cuyas raíces parecen estar en los relieves del recinto esquinero de la plaza norte de Huaca de la Luna, en donde una deidad dentro de un huevo, tiene un rol preponderante y central. En cerámica lambayeque, es posible observar vasijas en forma de huevo, en cuyo cuerpo se incluye otra forma ovoide excéntrica dentro de la cual aparece una figura zoomorfa, aparentemente un felino.

Escenas de entierro en la sociedad lambayecana, muestran a una cápsula ovoide, a veces cubierta de plumas, dentro de la cual se depositaba el cadáver de un personaje de élite. La forma de esta cápsula mortuoria, debe hacer referencia directa al concepto del huevo en el plano mítico, generando una metáfora de retorno a la matriz de la vida. En este caso, la relación de huevos y frutos ovoides, en cuyo interior se encuentra la semilla que da vida a otras plantas, es bastante cercana.

LOS MAMÍFEROS

El venado

Fig. 315

En la cultura lambayeque llama la atención la poca presencia de venados en la iconografía, a diferencia de lo que sucedía previamente en la cultura moche, en el mismo escenario geográfico. Es posible que la desaparición de los bosques de algarrobo como consecuencia de los inmensos proyectos de irrigación posteriores a la cultura moche, hicieran que la relación de los lambayeque con este animal haya sido cada vez más escasa. Sin embargo, no estuvo ausente de su cosmovisión, prueba de ello es el contexto en que aparece dentro del complejo mítico en el escenario inferior del vaso B de Denver, en el cual el animal aparece cazado por los hombres, pero además cerca de guerreros con armas y cabezas humanas como trofeo y aun más, en una escena en la que un hombre laza a otro por el cuello. Por lo tanto el tema de la cacería de venados y hombres parece ser un ritual dentro de un complejo sistema en el que hemos propuesto varios asuntos específicos: El principal gira alrededor de

comprender el mito del hombre convertido en venado como consecuencia de sus faltas, asunto que ya aparece en los mitos de Huarochirí. Este hecho nos lleva a pensar que los cazadores, al consumir su carne, sabían que en realidad consumían a un hombre (Narváez, 2012 b). Este tema lo hemos corroborado en diversos cuerpos de creencias de sociedades andinas y amazónicas en el Perú y América Andina. Sobre la base de estos conceptos hemos propuesto diversos asuntos relacionados con la reinterpretación de la cacería de venados en la sociedad moche, un tema bastante conocido y que en general ha sido reducido a aspectos funcionales sociales y económicos. Desde nuestro punto de vista, esta cacería no es sino la recreación de un combate entre un noble y un hombre convertido en venado. La ausencia de huesos de cérvidos en la dieta prehispánica de las sociedades moche y lambayeque es realmente interesante, aspecto que si es muy recurrente en las sociedades del formativo peruano, por lo tanto es posible que el mito haya surgido durante la evolución de este proceso (Ver Narváez, 2012 b para mayor amplitud).

El venado en la sociedad lambayeque aparece en otros contextos además de la cacería, pues lo podemos ver como elemento principal adornando instrumentos rituales como un cuchillo ceremonial, en armas o en instrumentos musicales como sonajeros de metal, en uno de los cuales su cuerpo es un recipipiente, sin duda ceremonial (Carcedo 1998, 350). Esta función ha sido reiterada en vasijas de cerámica en las que el cuerpo del venado, ha funcionado como una *paccha* (Fig. 315, ML019082), por lo tanto está relacionado también con ritos de fertilidad. Esta relación podría explicarse además, si es que observamos la relación iconográfica entre venado y algunos frutos (ML020661), hembras en situación de parto (ML020283) o hembras con su cría (ML220286, ML020281).

Fig. 316

Sin embargo, su importancia aparece expresada con amplitud en un objeto de oro de la colección del Museo Brüning en el que no solamente luce las armas de un guerrero, sino que ostenta elementos propios de personajes del más alto estatus, como pectoral, ornamentos en el vestido y un tocado doble, con base semicircular detrás de la cual se inserta un enorme tocado en medialuna emplumado (Fig. 316, tomada de Zevallos, 1989). De este tocado se suspenden colgajos adicionales. Debemos mencionar la reiteración de su importancia, al mostrar las afiladas uñas en ambas manos, pues su condición divina requiere ser representada en un cuerpo humano. Los cuernos ramificados son propios de un macho adulto, que de acuerdo con la tradicion oral andina, podrían ser considerados hoy como “el padre”, el “jefe” o el “rey” de los venados.

Otro aspecto relevante en las representaciones del venado lambayecano, son aquellas en las que aparece cargado en las espaldas de un hombre que lo sujeta de las patas por delante sobre su pecho. En este caso es evidente la imagen de un animal vivo, pues tiene la cabeza erguida y no muestra la lengua colgando hacia afuera, que ocurre solamente cuando el animal está muerto. Cargar un venado vivo puede ser parte de un ritual o un discurso mítico más complejo que está sugerido en el escenario inferior del vaso B de Denver y forma parte de un conjunto en el cual aparecen guerreros con escudo y dardos, pero además sujetando una cabeza trofeo. Este tema es parte del repertorio iconográfico de la costa en general, por lo menos hasta la costa central, pues existen representaciones de este tipo de la cerámica chancay. Desde nuestro punto de vista, este tipo de representaciones deben ser entendidas como parte de un ritual complejo aun desconocido. De la misma forma, hemos registrado ceramios de estilo chimú-inca de tipo ritual, con asa estribo, que muestran al animal en reposo o escenas en las que una madre con su cría retozan libremente.

El hecho comprobado de inexistencia de restos óseos de venado como parte de los basurales en sitios lambayeque y chimú, nos hace pensar en que efectivamente, este animal configuraba un elemento tabú para el común de la sociedad, de modo tal que su cacería era parte de rituales específicos en el que participaban gente de la mas alta nobleza, pero que era concebido como un hombre cazado y sacrificado, cuya sangre y cuerpo pudo haber sido consumido de modo oculto

por los dioses o sacerdotes, pues configuraba una forma metafórica de antropofagia o canibalismo.

En el campo etnográfico, se pueden registrar numerosos contextos en los que el venado tiene un rol protagónico, incluyendo mitos, leyendas, cuentos, creencias, danzas, etc., que pueden generar visión amplia sobre su rol en nuestras sociedades tradicionales, que sin duda tienen sus raíces en las sociedades precolombinas. Al respecto, vamos a mencionar algunas tradiciones que consideramos de la mayor importancia: en diversas comunidades amazónicas no se puede comer la carne de venado, siendo prohibida su caza debido a que se lo considera como expresión del espíritu de los antepasados (Martínez y Pellizaro, 2012: 15-26).Hoy día la importancia del venado se refleja de modo notable en el mundo mágico de los maestros curanderos, pues es común observar el uso de partes del venado: su piel, sus cornamentas o sus patas, cumpliendo diversos roles. En ese sentido debe considerarse la relación del venado con especies enteogénicas cuyo poder es bien conocido, desde la *Anadenantera colubrina*, hasta el cactus San Pedro o Huachuma (*Trichocereus pachanoi*)y tal vez una variedad de hongos, tema que no ha sido bien estudiado en el Perú. De otro lado, en las creencias campesinas del norte peruano es común asociar al venado con el concepto de "ausencia", lejanía. Razón por lo cual, pueden utilizarse las patas o los cuernos del venado como una herramienta del maestro curandero para hacer que determinada persona se aleje y no vuelva más. Sin embargo, ese poder de impedir el retorno puede ser entendido además con su viaje al mundo de los muertos, lo que genera una relación implícita del venado con el mundo de los ancestros.

La importancia del venado se expresó usando metales preciosos en los que aparece de forma naturalista o ricamente ataviado, literalmente como los mismos dioses. Tema que no es de extrañar si reconcemos a una deidad Huari, de la mayor jerarquía identificada con los cuernos de venado, como el representado en un vaso procedente de una tumba de San José de Moro (Castillo, 2011). En la cerámica moche, las escenas de caza de venados presentan a individuos machos, por sus cornamentas, lo que permitía deducir que no se cazaba a las hembras. Este caso debe ser mucho más discutido pues las imágenes de épocas inmediatamente posteriores, en cerámica lambayeque y chimú, hacen evidente que se capturan vivos a ejemplares hembras, a veces incluyendo a una cría. Se muestra además al animal atado de sus patas delanteras y traseras de modo independiente, mostrando expresamente los genitales femeninos del animal. Por lo tanto, es muy probable que en la escena del vaso B de Denver, se haya mostrado la caza de una pareja de venados: un ejemplar macho, pues se ven sus cornamentas, que se muestra colgado y sin vida, mientras el otro ejemplar, que va en las espaldas de un cazador, tiene las patas atadas pero el cuerpo erguido. No solo está vivo, sino que muestra expresamente los genitales femeninos. Esta imagen coincide con la reiterada escena de un personaje que trae al venado hembra en la espalda y siempre con la cabeza erguida, en todos estos casos, el animal no presenta cornamentas. Reiteramos que esta escena es comun además en la cerámica chancay, en la costa central.

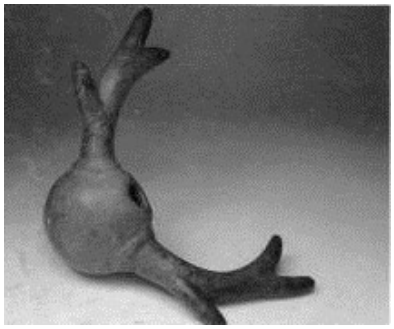


Fig. 317

Finalmente, es interesante comprobar la existencia de un instrumento musical, que podría ser lambayecano, ya que no se conocen antecedentes en la región, de un aerófono que se confecciona con un recipiente ovoide y cuernos cuyo nombre regional desconocemos (Fig. 317). El primer objeto de este tipo que hemos visto, fue en una publicación (Zevallos, 1989) en la que se refiere como un "vaso ceremonial" de cerámica. Luego hemos observado un objeto muy parecido que forma parte de la colección del Museo Larco (ML020280), que además presenta decoración con olas y círculos-óvalos. El cuerpo ovalado central está dividido en dos secciones desde el ecuador, en la parte superior el motivo más importante es un semicírculo concéntrico radiante, como un sol poniente. En la parte inferior toda la decoración se reduce a grandes círculos de color negro.

Este tipo de instrumentos se usan aun hasta hoy día en los Andes septentrionales de Venezuela como parte de complejos rituales relacionados con el agua y la fertilidad en la danza de Las Turas. En este caso, se mantienen los cuernos y una parte del cráneo del venado, con un orificio por el cual se sopla emitiendo sonidos de modo rítmico acompañado de flautas y tambores. Es interesante comprobar que en la crónica ilustrada de Guamán Poma aparecen también estos instrumentos tocados en grupo. Si esta tradición musical estaba en vigencia durante la época inca, uno de los antecedentes más antiguos se encuentre en la costa norte del Perú y de modo

específico en la región lambayecana. Por eso hemos mencionado que podría tratarse de un instrumento de orígenes costeños y norteños, mientras no se demuestre lo contrario. Los dos únicos especímenes arqueológicos a los que hemos tenido acceso, corresponden al estilo lambayeque. Sin embargo, es posible una dispersión mayor del instrumento, que será materia de futuras investigaciones.

Uno de los lugares en los que se incorpora un personaje que carga un animal a la espalda como parte de una danza, lo hemos observado en las fiestas de carnaval que tienen lugar en la localidad de Lamas en los Andes Nororientales del Perú. El animal en este caso es un chivo que va cargado a la espalda del danzante, que lo sujeta de las patas delanteras y traseras por delante de su cuerpo. En este caso, la danza tiene como centro ritual a la Cruz de Lamas, considerada como la patrona de la localidad.

En el caso de la la fiesta de Las Turas de Venezuela, las relaciones con el agua y la fertilidad son varias: los músicos y la comunidad van primero a una caverna desde donde nace la fuente de agua, danzan en círculos alrededor de árboles sagrados, las mujeres van adornadas con tocados con productos agrícolas. Es interesante comprobar que la cerámica lambayeque con esculturas de venado, incluyen en la decoración del cuerpo del animal, un conjunto repetido de bandas de olas que se alternan con bandas de círculos-óvalos continuos (ML020285), decoración que en conjunto es pertinente también con el tema de agua y fertilidad que hemos mencionado.

Los felinos

Constituyen tal vez el orden de mamíferos más representado en el repertorio lambayecano. Dentro de este orden es posible existan representaciones de varias especies, dentro de las que sin duda destaca la del puma (*puma concolor*) que aparece asociado a los personajes del más alto nivel en la mítica costeña. Es el más grande, puede llegara a medir hasta 2.5 m, tiene color marrón y una mancha negra en la punta de la cola, el vientre muestra un pelaje blanco. Es muy común encontrarlo además representado solo, tanto en una expresión naturalista, como propias del mundo sobrenatural, en el que se le agregan diversos elementos: porta objetos rituales, luce un tocado sobredimensionado o expone sus colmillos de modo amenazador. En muchos casos, compaña a una deidad.

La posiblidad de que la iconografía muestre a varias especies de felinos se puede deducir de la forma como ha sido representado, en especial por la presencia o ausencia de elementos que ornamentan su cuerpo: moteados o círculos, a veces concéntricos. Si esto fuera así, en la zoología costeña tenemos varias especies de felinos que cumplen con estas expresiones, especialmente los "tigrillos" (*Leopardus pardalis*) que son más pequeños que el puma, tienen el pelaje amarillento vientre blanco y muestran sus características pieles moteadas con manchas negras alargadas y pueden alcanzar hasta 1.20 m. Una especie más pequeña aún es el gato montés (*Oncifelis colocolo*) que muestra el pelaje con manchas irregulares o en la forma de listas, puede alcanzar hasta 0.75 m. Todos estos felinos son de hábitos nocturnos y son los predadores más importantes en el ecosisema del bosque seco, se alimentan de mamíferos, aves, reptiles e incluso algunos insectos.

Estos mamíferos fueron los depredadores más importante en el bosque seco. Entre ellos, debemos mencionar con bastante seguridad al puma (*Felis concolor*) sobre el cual se ha escrito en abundancia en relación a la cultura andina en general. Sin embargo, para el caso de la cultura lambayeque no ha sido así, se lo ha mencionado en diversos momentos, sin que exista aun un trabajo a profundidad sobre su rol dentro de la cosmovisión específica de estos territorios.De modo general, el felino ha sido representado de varias maneras: independiente, asociado a otros animales o acompaña a las deidades lambayecanas adoptando diversas formas y expresiones. Sus atributos lo convierten en un ser extraordinario y fantástico, ocupando sin duda un notorio espacio entre los personajes de mayor importancia. Entre estos temas debemos mencionar por lo menos los siguientes, entendiéndose que no es una lista concluyente:

- El felino está solo, en reposo, en estado naturalista y no agresivo.
- Acompaña al personaje del Huaco Rey, duplicando su imagen de cuerpo entero, con una larga cola, de manera idéntica a ambos lados sobre la parte superior de la esfera en el cuerpo de la vasija (Fig. 319 b,ML 020216).
- El felino acompaña a la deidad de las esferas.

- El felino acompaña al dios escorpión y por ende a los camélidos.
- El felino es representado con el lomo curvado y encrestado.
- El felino muestra un ser antropomorfo dentro de sus fauces abiertas devorándolo, que exponen sus colmillos (Fig. 327, tomada de Shimada et al 2009, fig. 24).
- El felino tiene cola de serpiente.
- La cola o lomo del felino están encrestados.
- El felino tiene cola emplumada.
- El felino está acompañado de conchas de *Spondylus*.
- El felino adopta atributos de serpientes y aves en una sola unidad.
- El felino tiene una pareja idéntica con la cual aparece frente a frente.
- El felino está dentro de un círculo (Fig. 319 g, ML100702), rodeado de olas o aves (Fig. 319 h, ML101529).
- Grupo de felinos forman un círculo mordiéndose la cola (Fig. 319 f, ML100418).
- El felino está a ambos lados de un arco definido por una serpiente bicéfala (Fig. 318).
- El felino recibe agua de un recipiente de calabaza por encima de su cabeza que se concecta luego con su cuerpo, cuya cola se une a un medio inferior, con peces.
- El felino puede estar en posición horizontal, con la cola enroscada hacia arriba, como si estuviera suspendido o "volando".
- El felino está sentado sobre un perro sin pelo (Fig. 319 a, ML021938).
- El felino tiene una soga al cuello, como corbata (Fig. 319 d, ML021919).
- El felino está dentro de una cavidad ovoide, la que a su vez está dentro de un fruto parecido a la lúcuma (Fig. 319 c, ML023180).
- El felino está acompañado de cuchillos y peces
- El felino está rodeado de esferas en un campo celeste (Fig. 319 e, ML022467)

Esta lista mínima hace referencia complejo rol de los felinos en la mítica lambayecana y costeña en general, que amerita ser estudiado. No hay duda de la variedad de relatos fantásticos que debió haber en nuestras sociedades prehispánicas en relación a un personaje de tanta trascendencia.

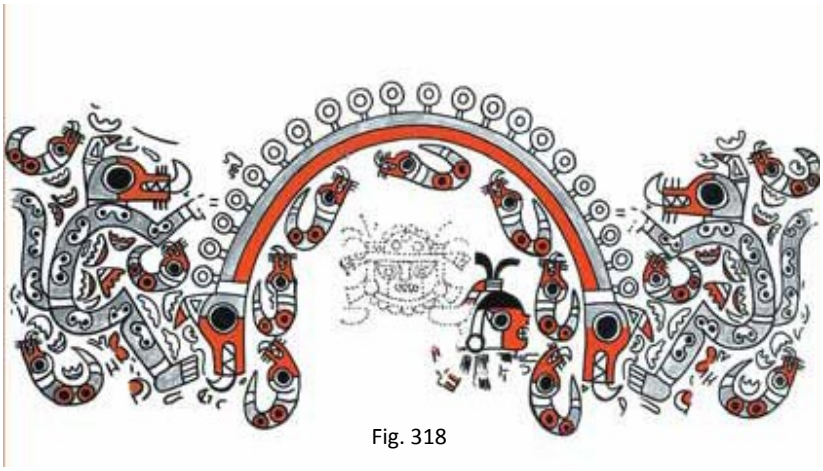


Fig. 318

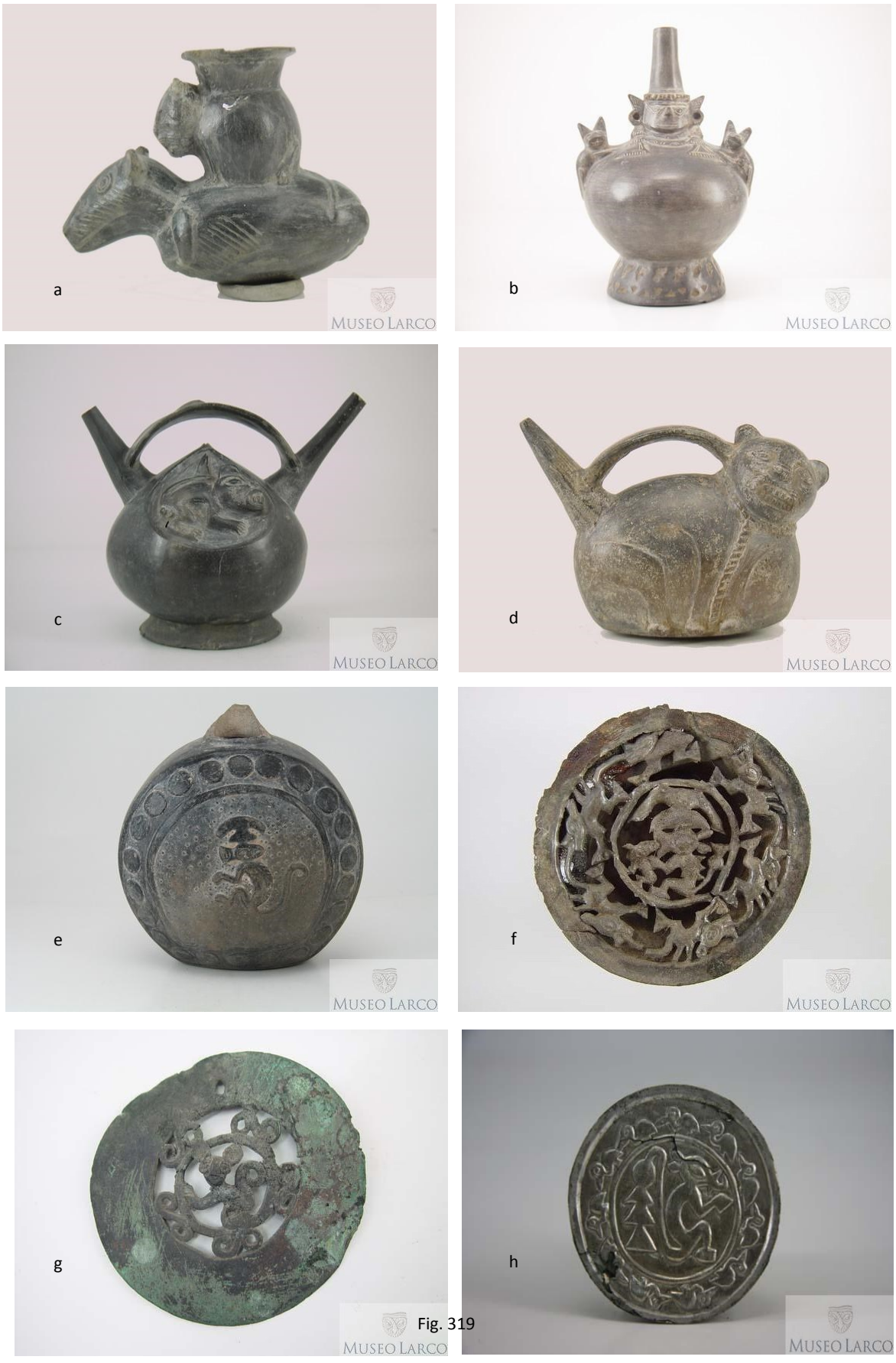


Fig. 319

El rol de la cola

Quizás uno de los temas más interesantes, menos conocidos y discutidos, es el relacionado con el poder de la cola de este mítico animal, tema que incluimos en la lista previa, cuando adquiere el

poder de una serpiente, representación bastante difundida en el área andina, pero también en la cultura universal, cuando se trata de felinos. Nuestro interés en este caso, se refiere a la representación de la cola de manera independiente, tema que debemos reconocer es recurrente en la cerámica o las expresiones artísticas lambayecanas o prehispánicas en general.

Este tema lo encontramos en vasijas de estilo lambayeque y chimú, pertenecientes a la colección del Museo Larco (ML020467, ML020468, ML024389). En el caso de la primera vasija (Fig. 320), la forma del cuerpo muestra un panel continuo en relieve con una larga cola de un animal, tanto suspendida del marco superior del relieve, como ascendiendo del marco inferior. Entre ellas una luna creciente rodeada de puntos en relieve, nos presentan la idea de un medio celeste nocturno. Desde nuestro punto de vista, es claro que la cola es un elemento "instrumental" que permite la conexión entre dos espacios definidos unicamente por el marco desde donde la cola cuelga o se eleva de modo alterno.

No es aventurado afirmar que estamos ante una expresión plástica del rol de la cola como elemento de unión del mundo de arriba con el mundo de abajo. El hecho de que esta unión se produzca desde ambos lados, hace posible pensar en una pareja de personajes relacionados con este mito, que permiten la unión de dos mundos opuestos mediante el uso de sus colas. Este no es un tema ajeno a la rica tradición oral andina y amazónica, pues existen varios registros en los que la prerrogativa de esta unión, como sabemos no es exclusiva de los felinos, son varios los animales que son capaces de establecer este vínculo, en el orden de las aves, los reptiles y los mamìferos de modo general.

El hecho de que las largas colas suspendidas desde la parte superior e inferior de la esfera se encuentren en un medio estrellado en la fase de luna creciente, tiene especial importancia en relación al crecimiento de las plantas, la posibilidad de talar árboles o cosechar determinados productos, entre varias otras actividades, de las cuales la etnografía andina da varias líneas de evidencia.

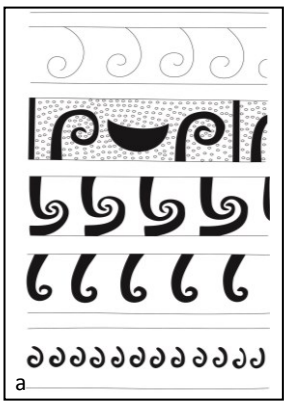
En la vasija que estamos comentando, el asa estribo está acompañada en uno de sus lados, por un animal de larga cola, semejante a la del cuerpo de la vasija, que podría ser reconocido como un mono. Por lo tanto, es posible que la cola que comentamos pueda ser la de un mono. Si bien este es un tema que puede discutirse, es claro el rol de la cola en cualquiera de los casos, para unir mundos opuestos.

Es interesante el poder del felino de "volar", si es el término correcto, pues tiene la cola hacia arriba, apareciendo suspendido, en posición horizontal. Este gesto mítico podría relacionarse con la representaciòn del felino lleno de círculos en el cuerpo, que recibe agua de un recipiente de calabaza sobre su lomo (Fig. 324, ML400020). Este animal luego puede orinar el agua en una clara alegoría al mito de *Qoa*, el felino que vuela y trae la lluvia desde el cielo, orinándola (Kauffmann, 1989 a).

Fig. 320

Fig. 321

Consideramos que los órdenes totémicos: aves, felinos y serpientes, tienen expresiones individuales y personajes míticos que se les asocian de modo específico. Ocurre además, una relación diversa: ave-felino, ave-serpiente, felino-serpiente, ave-felino o ave-felino-serpiente; razón por la cual existen personajes rodeados únicamente de felinos, solamente de serpientes, solamente de aves y conjuntos híbridos que reunen los poderes de dos o más animales juntos en un solo individuo.



La representación iconográfica de colas suspendidas, tiene antecedentes bastante notorios en la tradición moche, pues no solamente están expresándose las colas, sino que además, la luna creciente en un campo lleno únicamente de puntos pequeños. La relación plástica formal con las vasijas chimú y lambayeque es bastante cercana, el mensaje es idéntico. El registro moche es parte de un conjunto amplio de "diseños geométricos" (Vergara 2012, 108, 121,130, 131 entre otras páginas), que no tienen un referente al tipo de vasija, por lo que no podemos ir más allá en nuestras comparaciones. Sin embargo, es notoria la forma como la cola adquiere protagonismo en el plano simbólico (Fig. 322 a), pues se diferencia de modo notable con la representación de olas, que refieren agua en movimiento (Fig. 322 b).

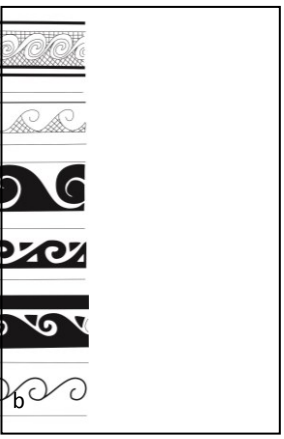


Fig. 322

En estos casos, no es posible identificar al dueño de la cola, pues puede ser la de un felino, como la de un mono, siendo este asunto importante, lo trataremos en cada caso específico.

Una pieza de singular valor simbólico perteneciente a la colección del Museo Larco (Fig. 323, ML100829,), es una corona de plata en la que un personaje central antropomorfo, está rodeado únicamente de felinos, incluyendo en el borde un grupo de felinos en posición horizontal, como si volaran, con la cola suspendida hacia arriba. Podríamos llamarlo el Señor de los Felinos por esta asociación única con estos animales.

Fig. 323

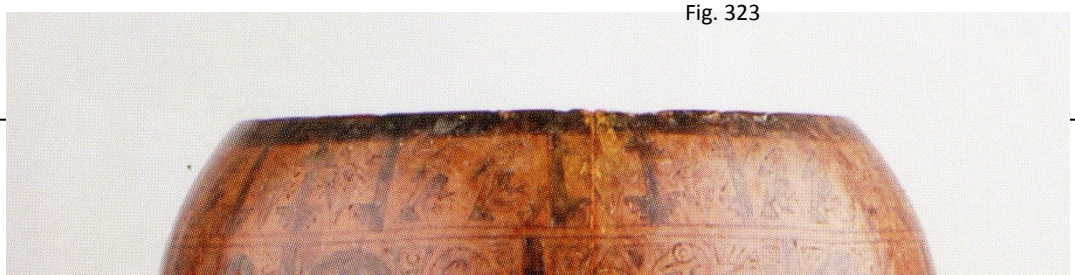


Fig. 324

Sin embargo, un objeto complejo de madera del Museo Larco (ML400029, fig. 324/325), expresa un contenido extraordinario, pues pareciera representar una sìntesis de unión del mundo de arriba con el mundo de abajo. La escultura muestra un recipiente ubicado en la parte superior, conectado con el felino mediante un “canal” de madera con la parte posterior de la cabeza, este

canal tiene aplicaciones de nácar en forma de peces. El recipiente es de calabaza y tiene a su vez dos partes, una superior y otra inferior. La primera cubierta de representaciones de felinos, aves, círculos y peces, separados por lineas gruesas que definen espacios. Algunos de los personajes son de cuerpo ornitomorfo, gesto sonriente y gran tocado en medialuna. La parte inferior es llana, sin decoración. Ambas secciones están separadas por una banda horizontal ancha delineada con líneas delgadas en ambos lados.

El cuerpo del felino está cubierto de puntos blancos de nácar incluyendo su larga cola enroscada en su extremo, el cual llega por debajo hasta una plataforma rectangular decorada con peces en todo su contorno. En la parte central y superior, esta plataforma tiene un orificio justo por debajo de los genitales. El rostro del felino es agresivo pues muestra las fauces abiertas con enormes colmillos.

Fig. 325

La cola del felino moteado de nácar, por lo tanto resplandesciente, nuevamente se constituye en un claro elemento de unión como elemento celeste, con el nivel inferior que tiene a sus pies, lleno de peces. Esta unión la realiza mediante su cola que literalmente penetra en el nivel inferior que pertenece al mundo del agua, como si se tratara de un anzuelo.

Precisamente, asumiendo el mismo rol frente a la vida marina, existen escenas en las que el felino puede pescar con su cola de la que se enganchan los peces, en un escenario en el que hacen lo mismo las aves que sostienen los peces en sus picos y un hombre que sostiene un pez desde un cordel, que mas bien pareciera ser una manta raya debido a su larga cola y aletas "aladas" (Fig. 326,ML100414). No hay duda de su diverso papel en la cosmovisión costeña pues además, el personaje devora seres antropomorfos u otros animales. Por su importancia mítica, puede estar rodeado de conchas de *Spondylus* propio del nivel divino o convertir su cola en una serpiente, elemento familiar del mundo marino o de las aguas en general. Como veremos, el rol de la cola como elemento de unión parece involucrar a otros órdenes y especies de animales.

Fig. 326

Entre los hallazgos arqueológicos en el sector vivienda del complejo arqueológico de Túcume, se han reportado varios fragmentos de mate con decoración pirograbada en la que es recurrente la representación de monos con grandes tocados semicirculares (Sandweiss, 1996: 203). Entre estas representaciones encontramos a una en particular en la que se reitera la relación simbólica entre el mono y particularmente su cola, pues está representada de modo consecutivo enmarcando su figura dentro de un rombo. En este caso, el autor se refiere a estas figuras como representaciones de olas marinas, interpretación con la cual disentimos, por los argumentos ya explicados. Una representación muy parecida la encontramos en una vasija en miniatura encontrada como ofrenda a uno de los entierros de Huaca Las Balsas. Esta vasija está decorada con líneas negras sobre fondo pulido. El motivo principal, es sin duda el de una hilera de colas suspendidas en la parte superior del cuerpo de la vasija (Fig. 328).

Fig. 327

Fig. 328

El felino y los cuchillos

Una de las representaciones más interesantes de los ornamentos del Señor de Túcume, descubierto en las excavaciones de Huaca Larga, ha sido su pectoral, elaborado en plata laminada y repujada. Este pectoral tiene además colgajos de cuentas de concha *Spondylus* que rematan en conos de plata. La iconografía del pectoral, se basa en dos grandes felinos de perfil, con mirada frontal y uno frente al otro, en frente de los cuales hay dos hileras de cuchillos de hoja semicircular en la clásica forma de *tumi.* Entre las dos hileras se ha repersentado a una hilera de peces, todos con la cabeza hacia arriba.En frente de la pata delantera de cada felino se observa una cabeza trofeo, con una larga soga y por debajo de la cola de cada felino, se aprecia un felino más pequeño. En torno de los dos felinos se aprecian otros cuchillos sueltos de la misma forma. Hacia la parte superior del pectoral, la lámina se adelgaza notoriamente, sin embargo, el espacio es complementado con representaciones de aves y peces.

Más allá del alto estatus del personaje, expresado en su complejo tocado de plumas y lana, el pectoral mencionado, vincha y orejeras de plata, el elemento de mayor significado es sin duda el cuchillo de bronce con el que se enterró, ubicado hacia su lado derecho. Esto nos pone en frente del rol del personaje, pues debió usar el cuchillo. Si esto es correcto, el Señor de Túcume no solamente tenía por función la administración del estado inca en esta región, sino además, podría haber cortado cabezas en los sacrificios humanos y de llamas que en Túcume se han registrado de modo abundante.

De este modo, el felino, como ha sido notorio en las sociedades costeñas, independientemente del tiempo y el espacio, tuvo un rol fundamental como elemento sacrificador, pero más específicamente decapitador. De este modo podemos entender mejor a la deidad escorpión de los vasos lambayecanos en Denver, en donde la asociación de la escena principal de la deidad con recuas de llamas y felinos en todo el entorno, se complementan con cabezas cabezas sueltas de llama, que pueden ser entendidas como cabezas trofeo.

El armadillo

Una de las representaciones poco comunes, que nos ha llamado la atención es la del armadillo, una especie que no es propia del medio desértico o semidesértico de la costa norte, sino más bien de los valles interandinos, las vertientes occidentales y orientales de los Andes, en las que este animal se asocia especialmente con bosques. Su naturaleza lo convierte en una especie que vive especialmente bajo la tierra, en galerías que utiliza para evitar los cambios importantes de temperatura. Es un animal además de hábitos nocturnos, que se alimenta especialmente de insectos, algunas bayas, arañas, escorpiones, hormigas, avispas, escarabajos, huevos, y es conocida su peculiar rasgo genético de producir una sola camada anual, basada en un solo cigoto que genera la reproducción primero de dos y luego de 4 ejemplares idénticos y del mismo sexo.

Fig. 329

Esta especie tiene caparazón compacto y flexible por las bandas articuladas de su parte lumbar, que le permite envolverse como una bola, uniendo su cabeza con la parte genital cuando se enfrenta a sus predadores, inclusive puede literalmente rodar. Es por esta razón que en la cerámica lambayecana, ha sido repesentado también en su forma de "bola", pero incluyendo un explícito contacto oral con el pene erguido, claramente representado con los testículos a cada lado (Fig. 332, ML010239). En esta vasija, el cuello efigie que permite ingresar líquido en el cuerpo del armadillo, está representado por un personaje humano. Esta actitud se reitera al adoptar una forma de bola, pero que le permite meter la cola en la boca (Fig. 330, ML010260), expresando a dos extremos del cuerpo que se unen en un simbolismo peculiar, propio del mundo de los uróvoros, como señalamos en el comentario al final de este libro. Otro gesto interesante del armadillo es el de actuar como músico, pues le place tocar una quena como se observa en otra vasija (Fig. 333, ML019088). Uno de los elementos diagnósticos de su identidad en estas vasijas, es el rostro, definido por puntos en relieve a veces sin orden y otras, alineados en bandas delimitadas por lineas paralelas transversales al rosto y a ambos lados de la nariz. A este atributo debemos agregarle la posición en forma de bola que adquiere el animal.Su presencia en la iconografía lambayecana es particularmente interesante, pues podríamos decir que se trata de una especie importada. Una jarra de plata de la colección chimú del Museo Larco (M100407, Fig. 329/331), es de mucho interés por varias razones: en principio, el objeto tiene tres secciones bien definidas: un cuello largo ligeramente vertido, el armadillo y el cuerpo de la vasija propiamente dicha, sobre la que descansa el cuerpo del armadillo. Esta sección tiene forma globular con una base plana y una carena en el ecuador de la vasija, en donde aparece una banda ancha delineada por dos lineas delgadas. Tanto la parte superior del cuello como la parte superior del cuerpo de la vasija, están profusamente decoradas con

Fig. 330

personajes claramente mitológicos. La iconografía en esta vasija es típica del estilo Lambayeque y narra un complejo discurso en el que destacan los monos que comparten el espacio con personajes antropomorfos que cargan bolsas llenas a la espalda.

Fig. 331

En este caso, aunque la cabeza y la cola son anexos al cuerpo del recipiente, metafóricamente la cola conecta con la parte más decorada de la vasija. Aunque de modo real -cuando se llena el recipiente- el líquido no fluye a través de la cola hacia el continente inferior, tampoco se puede verter el líquido por la boca del animal, el mensaje es claro, la cola cumple un rol de gran importancia simbólica pues une dos escenarios distintos, comunicándolos.

Uno de los temas más interesantes en el estudio de esta especie es el definir si tuvo un hábitat propicio en los bosques secos de la costa norte, pues por alguna razón, no se han reportado restos de armadillo en contextos de dieta prehispánica, ni objetos elaborados con su caparazón. Una excepción son las piezas de cerámica y esta extraordinaria vasija de plata, ambos procedentes de la colección del Museo Larco de Lima.

Fig. 332

En la tradición oral amazónica podemos encontrar algunos relatos míticos referidos al armadillo, especialmente para explicar su coraza. Precisamente, en la mitología Shuar, el armadillo *shunshuí,* está relacionado con las fuentes de arcilla para la producción alfarera. En esta historia, una mujer shuar fue a la mina a sacar arcilla, encontrando allí un armadillo, del cual solamente observaba la cola, que al jalarla, consiguió sacar al animal completo, sin su coraza *páatse,* "Como la mina estaba inundada y no había como sacar la arcilla a causa del agua tan profunda metió nuevamente el animal en el agua y, soltándole, se alejó de prisa. Llegó a la casa bajo una lluvia torrencial, que no paró ni un solo instante. Informó a los familiares que había encontrado un animal muy raro. Pero ellos no le hicieron caso" (Washíkiat Pedro, *et al,* 2009: 57-64). La historia continúa con la aparición en sueños de la diosa Nunkuí a esta mujer shuar, otorgándole el conocimiento de la fabricación de cerámica y además, dotes para enseñar a los demás. El armadillo, así, es un animal relacionado con una diosa que enseña el arte alferero, dueña de la mina de arcilla.

Un relato adicional en la mítica shuar refiere a como la diosa Nunkuí, la dueña de la mina de arcilla y dos mujeres: Yampan' y Atsut, le hacen al animal su coraza mediante el uso de los rodetes que son parte de la teconología tradicional. Ellas lo cubrieron de estas espirales, sin alisarlas: "Nunkuí comenzó, haciendo el asiento, la parte de abajo. Hizo lo que solemos llamar jitímiamu….Estando el armadillo envuelto en sólidas espirales de arcilla, Yampan' decidió dejarlo así para siempre. Pero Atsut, tomando la cosa en sus manos, lo remojó, le agregó arcilla tierna y lo alisó con

el kuíship hasta dejarlo bien acabado. Así resultó que el tejido de Nunkui es la parte de atrás del armadillo. El tejido del medio, hecho con largas espirales a manera de vigas, o costillas, es el trabajo de Yampan'. El trabajo que hizo Atsut según su imaginación, es parecido a un ambaldosado de botones, o de lentillas. Cuando terminaron la coraza del armadillo, Nunkui maldijo a los shuar, diciendo: las alfareras que no conocen las técnicas con que se construyó esta coraza, no podrán fabricar vasija alguna, pues, para construir buenas vasijas se necesitan estas técnicas" (Washíkiat Pedro, *et al*, 2009: 65-69).

Fig. 334

En el distrito de Lamas, ubicado en los Andes Nororientales del Perú la base de las grandes vasijas de almacenaje de masato, fabricadas con la técnica de rodetes, muestran hileras paralelas de la huella que deja el trabajo de los dedos al unir un rodete con otro, semejando precisamente la caparazón de un armadillo (Fig.334). Esta tradición bastante generalizada en las tradiciones amazónicas, tienen como antecedentes las conocidas urnas funerarias elaboradas con la misma técnica, como las que se conocen en Chazuta (Narváez, 2012 b), una comunidad muy cerca de Lamas.

Una danza muy antigua en Lamas, reúne a un numeroso grupo de armadillos, llamados localmente "carachupa" nombre que hace referencia a la cola desnuda del animal. Esta danza es realmente notable por varias razones, que se deducen no solo por su descripción, sino en el contexto en que se produce. Cada 30 de Agosto de celebra en las comunidades quechuas de Lamas, la fiesta anual principal, hoy día adscrita al culto de Santa Rosa de Lima, sin embargo, es una imagen que lleva al niño dios en brazos, lo que genera al común de las personas un paralelo con la Virgen María. Esta festividad se produce durante la estación seca, en la que la necesidad de agua es apremiante. En estas circunstancias, se produce además la danza de "La Cajada", en la que las mujeres con vestido de fiesta danzan dentro de un espacio central, describiendo un círculo alrededor del cual, los varones y músicos, danzan generando un círculo externo más grande que nunca se cierra, pues constantemente los danzantes van cambiando de dirección (Fig. 335/336). Los varones van adornados con tocados diversos, pintura facial, pero por sobre todo luciendo gran cantidad de animales disecados procedentes del bosque, entre ellos se pueden ver armadillos, lagartos, erizos, todo tipo de aves, felinos, sajino, sachavaca, serpientes, etc. Es una danza dedicada a la caza, "para que no falte". Al mismo tiempo, en otra parte de la plaza ceremonial, los jóvenes en parejas danzan la "pandilla" generando un gran círculo en una sola dirección, casi corriendo. Luego de la fiesta es costumbre "robar" a las mujeres casaderas y luego de un mes presentarse a la casa paterna a fin de buscar el perdón de la familia y negociar la fecha del matrimonio.

La danza de las carachupas se produce al día siguiente y congrega a parejas de hombres jóvenes que danzan frenéticamente completamente cubiertos por hojas secas de plátano con los cuales hacen tocados y vestidos que los cubren por completo, al punto de que es difícil reconocer o ver el rostro del danzante (Fig. 337). Cuando por efecto de la danza se van cayendo las tiras de hojas secas, tratan de cubrirse el rostro con el claro objetivo de no ser reconocidos. Pueden hablar entre sí, pero ante los demás emiten gruñidos como si se tratara de un armadillo. La danza congrega a casi medio centenar de parejas, que se cogen de las manos para danzar uno frente a otro en un espacio pequeño para luego hacerlo en espacios más amplios a medida que el campo va siendo desocupado por algunas parejas que van retirándose para dirigirse a otro de los mayordomos o "cabezones" de la fiesta. En cada uno de estos lugares y a lo largo del recorrido, van perdiendo poco a poco su traje, de modo que es posible ver brazos y rostros de los danzantes. Esta danza incluye además a un cazador con su perro, que persigue a las carachupas, como sucede en el monte. A veces, el cazador pone orden dentro del grupo de danzantes, para lo cual tiene además un látigo pequeño.

Fig. 335

Fig. 336

Si uno observa el contexto general, convendrá en que esta fiesta se relaciona con danzas, música, bebida y rituales dirigidos a conjurar uno de los momentos más difíciles de la estación seca, preparándose para el cambio de estación, esperando la época de lluvias y abundancia de agua, necesaria para la conservación del bosque. Sin el bosque la cacería no será buena, pero además, la presencia de parejas de carachupas adolescentes o jóvenes en parejas (uno de los cuales se sobrentiende hace el rol de mujer), situación a la que se agrega la formación de parejas con la institución del "robo" de las mujeres solteras, configuran durante la fiesta de Santa Rosa de Lima, una circunstancia ceremonial relacionada con la fertilidad. No de otro modo se puede entender además la figura de una santa con un niño en brazos. Una tradición de orígenes ancestrales toma forma hoy utilizando un calendario religioso cristiano que coincide con la festividad de un personaje católico limeño. La danza de La Cajada, en la que también participa el armadillo, nos deja claro que tiene expresión humana y tal vez, como los mitos lo indican, aquí también, en algun tiempo del pasado mítico, la carachupa fue un hombre de verdad, convertido en animal por algún designio divino.

Monos

Fig. 338

Podemos decir que los monos son uno de los animales más representados en la cerámica tardía de la costa norte, la que corresponde justamente con los estilos chimú y lambayeque. Como es sabido, los monos han sido observados por el género humano con un interés especial por diversas razones, entre las más conocidas está su parecido con los seres humanos al poder conducirse como un bípedo, su gran habilidad para desplazarse entre los árboles, su rapidez y su habilidad para imitar diversidad de gestos. Por estas razones, estos animales han sido considerados como expresión de diversas entidades míticas, como dioses solares o el dios del viento en la cosmovisión maya (Nájera, 2012). En la mítica peruana, los monos son mencionados a raiz del conflicto entre Kon y Pachacámac, pues este último al triunfar sobre Kon, convierte a la humanidad creada por su rival en animales, entre los cuales está el mono. De este modo, podemos considerarlo como uno de los seres humanos castigados al principio de los tiempos. Este concepto se aprecia además en la mítica amazónica shuar, pues un hombre fue castigado y convertido en mono, por ello: "Dado que el amana (mono) jefe es un shuar, nuestros mayores, yéndose de caza, le cantaban plegarias ánent, para que enviara sus hijos como alimento para la familia" (Martínez y Pellizaro, 2012: 257). Se lo considera como símbolo de fertilidad (Fernández A., 2014).

En la iconografía lambayeque estos animales se relacionan con muy diversos contextos, entre los cuales los más conocidos son los siguientes:

- Se representa de modo individual, de forma escultórica naturalista, sin ninguna actitud en particular, como único protagonista en el objeto (ML021778).
- Aparece como protagonista en distintas actitudes: llevándose objetos a la boca o comiendo frutos, parado, sentado en la parte superior del cuerpo globular de vasijas de cerámica lambayeque (Fig. 338, ML021838).
- Aparece en miniatura, en una escultura pequeña ubicada en la base del pico de las asas estribo de la cerámica chimú (Fig. 339, ML021836).
- Se relaciona con hombres, colocándose sobre sus espaldas, como una mascota (ML100461).
- Puede ser un guerrero, bien ataviado y utilizar la máscara lambayecana.
- Los monos aparecen al lado de columnas en representaciones arquitectónicas.
- A veces toca instrumentos musicales.
- Como ocurre con otros animales, los monos también se unen en hilera mediante apéndices que brotan de sus colas (ML 100428).
- En diversas representaciones, el mono aparece en vasijas decoradas con "piel de ganzo", por lo tanto podrían estar entendidos en un contextos celeste.
- Porta un vaso y luce gran tocado en un contexto mítico (Huaca Las Balsas, fase 3).

Dos aspectos tal vez le son peculiares: su cabeza, con una gran frente que culmina en punta entre los dos ojos, los cuales se representan hendidos, haciendo que la nariz sobresalga poco y sean notorios la frente y los pómulos. El otro elemento es su cola, pues generalmente, no siempre, está representada enroscada hacia adentro, a diferencia de los felinos que la tienen enroscada hacia afuera. Esta diferencia había sido advertida para la iconografía moche (Donnan, 1978), pero aparentemente, no es diagnóstica para los casos chimú y lambayeque. Otro aspecto que es notorio y nos llama la atención, es la ausencia de la representación explícita de los genitales, que en otros casos, como hemos visto, son muy evidentes.

Otro aspecto interesante es la representación de varios ejemplares de monos en círculo, unidos mediante un elemento que brota de sus colas, que puede ser una soga, característico elemento instrumental en diversas representaciones vinculadas con hombres y animales. En el primer caso, cuando van al sacrificio como guerreros vencidos unidos por una soga. En el arte moche, esta representación de animales en hileras, unidas mediante una soga, parece ser parte además de un ritual sacrificial relacionado con ceremonias de entierros. Las sogas se relacionan además con

aves o frutos, conchas de *Spondylus* y camélidos. En todos estos casos, son personajes míticos los que se sirven de ellas como un medio instrumental.

Fig. 339

La cola de los monos puede haber tenido además un especial rol como elemento de unión de mundos opuestos, tal como lo hemos sugerido en el caso de la cola de los felinos. Sobre este aspecto podemos mencionar algunas pistas iniciales: en la mitología shuar, el padre de todos los monos castigó a un cazador por trasgredir las normas de cacería, convirtiéndolo en el padre de los monos de otro territorio alejado, separado por una peña y una profunda quebrada que impedía pasar a los monos de un lado al otro: "Entonces, burlándose de él, le dijeron: si quieres que tus hijos pasen la quebrada, tiende tu cola como puente. Ellos, caminando sobre ella pasarán fácilmente…Gracias a esa cola, los monos washi suelen cruzar la quebrada hasta ahora" (Martínez y Pellizaro 2012, 254). Este dato etnográfico confirma el uso de la cola como un instrumento de conexión entre mundos distintos. Un estudio iconográfico más exhaustivo de las culturas peruanas podría aportar evidencias sobre esta materia.

Restos óseos de monos en los estudios arqueológicos son desconocidos en relación con la cultura lambayeque y no conocemos mucha información de su hallazgo en la costa peruana en general, siendo una excepción el caso de Ventarrón (Alva, 2014). Por ello, la especial reiteración de este personaje en la cerámica y otros objetos procedentes de la costa, deben hacer referencia a contactos con regiones de bosques en los que estos animales abundan, a través de las actividades comerciales. Son diversos los productos amazónicos que fueron de uso común en las sociedades costeras, como las plumas de aves o las semillas de amala o ishpingo, tal como sucede aun hoy en día.

En nuestra tradición oral peruana, un hermoso mito relaciona al arco iris en la forma de una bella mujer que es pretendida por Mancharu: "un mono negro de cabeza horrible, se parece a la nube, se parece al río. Camina como el trueno: ¡Bunbururún!. Sus ojos relampeguean hasta arder, es muy colérico. Su boca tiene una espuma venenosa. No hay que dejarse sorprender por él durmiendo. Con su lengua lo disuelve, lo carcome todo. A quien se duerme lo desuella, lo empapa todo"…Mancharu convertido ya en río Mantaro, por el lado del cerro Huatuscalla, está subiendo hacia la selva persiguiendo a Chirapa" (Meneses, 1954: 8). Este mono, monstruoso animal, fue capaz de vencer a los gigantes Huilca en quienes Chirapa buscaba refugio. Desde ese momento, los Huilca se convirtieron en las altas montañas de esta región. Chirapa, convertida en un ovillo de colores, cayéndose de las manos de Turuncana, el padre de los Huilla: "…rebotó aquí y allá huyendo como algo que estuviera haciendo un puente, desde entonces hasta ahora, va moviéndose sin cesar de manantial en manantiual, de laguna en laguna, de cerro en cerro, levantando un puente" (Bendezú, 1954: 9).

A diferencia de las tradiciones amazónicas, en donde los monos son recursos de caza y alimento, en la costa esto evidentemente no sucedía. De otro modo, los restos óseos estarían presentes en los registros arqueológicos de dieta. Por lo tanto, los monos en las tradiciones costeñas debieron tener un rol estrictamente simbólico, especialmente por su relación con los bosques y su ecosistema, su lugar de procedencia. Debieron formar un complejo en el que estuvieron además relacionados con papagayos, madera de chonta y semillas de ishpingo, todos ellos productos de los bosques amazónicos, de uso común en las sociedades costeras.

El murciélago

En el Perú existe varias especies de muricélagos, sin embargo, el más común en la costa norte corresponde a la especie de *Desmodus rotundus*, una especie que vive en cavernas, troncos huecos de los árboles, casas abandonadas, galerías, minas, prefiriendo cavernas húmedas. Como todos los de su familia es de hábitos nocturnos, pero además de su veloz vuelo, es reputado como hábil en superficie, pudiendo correr y saltar de modo también rápido, impulsado por sus brazos. Otra de sus carácterísticas, es que se trata de animales muy sociales en sus colonias, se acicalan

Fig. 340

entre ellos y son solidarios, al punto de que pueden ayudar a alimentarse a un individuo incapacitado para ello por alguna razón. Debe señalarse que se le atribuye su rol como trasmisores de algunas enfermedades como la rabia, tanto en humanos con en ciertos animales (Quintana y Pacheco, 2007: 86).

Las representaciones escultóricas en cerámica son bastante conocidas y expresan con notable agudeza las características de la naturaleza animal del *Desmodus rotundus*, como sus grandes orejas, el hocico y las articulaciones de los brazos alados, pero además, se le agregan diversos elemementos iconográficos: hileras de triangulos sucesivos, olas, rombos concéntricos, redes (Fig. 340, ML020315), o a veces lo hemos visto en vasijas de doble cuerpo, en uno de los cuales hay representaciones de loros, entre los más importantes (ML 020316). Es interesante añadir una diferencia respecto de los murciélagos moche, los murciélagos lambayecanos no han sido representados con el característico dedo pulgar, que sobresale en la parte superior de las alas, en la forma de un gancho.

En la cerámica moche, se los encuentra cargando vasijas de cerámica a la espalda, llevándola en las manos o sobre los hombros. Este contexto no ha sido registrado aun en la cerámica lambayecana, por lo tanto aparentemente su discurso mítico puede ser distinto.

Es interesante señalar, que aparentemente existe la imagen de un hombre murciélago, con rostro humano, boca y nariz de vampiro, que lleva una serpiente bicéfala sobre el tocado, de modo que las cabezas penden a ambos lados de la cara, a la altura de la sien (ML 020925). Puede ser considerado por ello, metafóricamente como hematófogo, asunto que puede tener implicancias diversas, sobre todo considerando la humanización del animal, asunto común en la mítica universal, pues cabe la posibilidad de que el murciélago o vampiro andino forme parte de la larga lista de animales que fueron una vez hombres.

Uno de los elementos más notables asociados a entierros de élite lambayeque es el registrado en una tumba en el conjunto de Pómac (Fig. 341, tomado de Shimada 1995), en el que la máscara lambayecana está superpuesta por un tocado emplumado de oro, sobre la cabeza de un vampiro, como lo ha propuesto Carlos Elera (comunicación personal, 2012). Si tiene razón, deberíamos convenir que el murciélago, el hematófago más conocido, tuvo un rol de suma importancia en la mítica lambayecana y andina que aun estamos muy lejos de poder describir adecuadamente. La importancia del murciélago fue tan grande en el pasado prehispánico, que entre los vestidos de mayor valor para el inca, se encontraban aquellos realizados con la piel de murciélago, los que se consideraban de gran valor (Hagen von, 1964).

Es términos iconográficos, las vasijas de cerámica lambayeque que muestran al murciélago como protagonista único, se esmeran en llenar todos los espacios del cuerpo y las alas con diversos íconos cuya importancia religiosa es conocida: rombos, olas y redes (ML 020315). La cerámica en la que aparece puede ser monócroma en negro, como en rojo; si tiene diseños pintados, se usa pintura roja o negra sobre base crema. Cuando se representa en cerámica negra se asocia con decoración moldeada, en especial con “piel de ganzo”. En vasijas de doble cuerpo, es interesante comprobar que el cuerpo posterior a veces se presenta como una concha de *Spondylus*, elemento que sacraliza al personaje. De otro lado, varias representaciones del murciélago también muestran el cuerpo con el típico diseño de “piel de ganzo”, lo que podría ubicarlo también en el campo celeste, siendo un animal de hábitos nocturnos.

El vampiro murciélago andino tiene atributos notables sobre todo para sociedades, como las de la costa norte del Perú en las que la sangre, humana o de animales, siempre fue uno de los elementos sacrificiales de mayor importancia en el campo religioso. Un animal nocturno, que vive en cavernas, que las prefiere húmedas, que se alimenta de sangre, que tiene heces sanginolentas, que tiene un sentido de orientación perfecto para desplazarse por el aire en plena oscuridad, un animal que ha sido vinculado con los productores de cerámica, labor que requiere de arcilla húmeda pero además del calor del fuego, se constituye en una de las especies de animales que favorecen la lectura de relación de mundos opuestos, pues duermen en cavernas húmedas y son

dueños del cielo nocturno, por lo tanto pueden relacionarse no solamente con la luna y las estrellas, sino además del sol nocturno, en su periplo por el mundo subterráneo.

Fig. 341

El perro

Los perros en la cultura andina han sido considerados como uno de los animales más cercanos al mundo de los dioses. Es por ello que no son pocas las culturas peruanas que contribuyen con el pasaje de los difuntos al otro mundo con el entierro de un perro, caso de la tumba del señor de Sipán (alva s/f), cuya presencia garantiza el éxito de este viaje como hasta ahora se puede escuchar entre las creencias campesinas al sur del Perú (Millones, 2012: 60-61). En algunos casos, estos animales fueron tan pulcramente momificados, como lo eran los seres humanos. Felizmente, son diversos los contextos arqueológicos que han reportado entierros de perros como parte del contexto funerario, como los registrados en Chiribaya, en la costa sur (Guillén, 2000, comunicación personal) que son indicadores de su importancia en el pasaje al mundo de los muertos.

La etnohistoria ofrece diversos relatos vinculados a las creencias relacionadas con el rol de estos animales durante los eclipses. A fin de evitar que sol o la luna desaparecieran, la gente tenía la costumbre de apalear a los perros para que sus lamentos o aullidos evitaran que el sol se apagara o la luna desapareciera. Seguramente, hubieron varias especies de cánidos en el Perú prehispánico, con pelo o sin pelo, dejando evidencias de ello en la iconografía, además de los rasgos físicos debidos al estudio especializado de sus restos óseos.

Fig. 342

En la iconografía lambayecana, a diferencia de la moche, se reitera de modo abrumador la representación del perro sin pelo, una especie cuya procedencia es motivo de controversia aún (Oskarsson et al, 2011). Mas allá de este debate, debemos señalar el especial rol de este animal en la cosmovisión costeña, puesto que son varias las formas como ha sido representado y al mismo tiempo varias las explicaciones o propuestas en torno a su rol.

Fig. 343

Este animal es mostrado de modo individual, como una imponente escultura en bulto (Fig. 342, ML021886). En vasijas de asa estribo chimú o vasijas de asa puente lambayeque, puede aparecer sentado, parado en sus cuatro patas y luciendo un collar. Ha sido utilizado para conformar una *paccha*(Fig. 343, ML021898), vasija ceremonial para ritos vinculados al agua o libaciones, conformando una unidad con el loche (*Cucurbita moschata*) (Fig.344, ML 021896). Este contexto iconográfico es particularmente importante, pues expresa un tema de fecundidad y fertilidad que podría estar vinculado además con las representaciones de una madre amamantando a gran cantidad de cachorros. En otros casos, siguiendo la misma lógica, se ha representado a escenas de coito entre parejas de perros sin pelo.

Fig. 344

En otros casos, el perro se transforma en músico y se lo representa sentado tocando una quena de cinco orificios (ML 021942), en este caso, no se trata de un perro sin pelo, pero todo indica que se trata de un cánido, tal vez de pelo pegado, que fue otra de las especies en el territorio costeño, esta cualidad o faceta la comparte con el armadillo, que también aparece en la misma posición y con el mismo instrumento. En este sentido, podríamos sugerir al perro entre los varios animales músicos, además de aves, venados y zorros, utilizando antaras, quenas y tambores.

De otro lado, hemos observado que así como se han representado aves o ranas alrededor del cuerpo esférico de una vasija ritual, se ha representado también a perros sin pelo enrollados, como si estuvieran durmiendo, tema que no es una representación naturalista, sino tal vez simbólica o metafórica en relación al rol de las esferas en torno a la génesis de la vida.

Esta diversidad de expresiones indican el amplio rol que tuvo el perro en la religiosidad lambayecana, sin embargo, no se debe perder de perspectiva, el hecho de que los objetos con sus representaciones fueron parte de ofrendas mortuorias, por lo tanto, expresan el rol del animal en este tránsito al mundo de los muertos.

El rol del perro sin pelo, en las sociedades prehispánicas, pudo ser bastante amplio, pues nuestros registros etnográficos en Túcume y el valle de la leche, le atribuyen diversas cualidades terapéuticas, no solo por la alta temperatura de su cuerpo que alivia problemas de artritis, artrosis, sino otros de origen bronquial, asmático, entre los más importantes.

Las evidencias arqueológicas indican que los pobladores prehispánicos de Túcume y seguramente en toda la región lambayecana, incluían a los perros sin pelo como parte de su dieta, pues se han encontrado evidencias de carnicería en sus restos óseos, pero además de la quema de sus huesos como consecuencia de la preparación culinaria (Sandweiss, 1996:191).

Fig. 345

Fue tan destacado su rol, que hemos registrado cerámica lambayecana en la cual es representado con un tocado idéntico al que ostentan las deidades cuyo rostro se relaciona con el "Huaco Rey", un tocado que culmina en varias puntas hacia adelante, rematado por el pico troncocónico del recipiente (Fig. 345, ML 021887). En otras palabras, este animal tuvo un estatus bastante privilegiado dentro del corpus de mitos y creencias.

Una de las propuestas más interesantes ha sido esbozada en torno a su identificación con el famoso "animal lunar" que es bastante común en el norte, especialmente en las culturas moche y recuay, en las cuales es común encontrar un animal sobre la luna creciente. Se han hecho diversas interpretaciones al respecto, indicándose entre ellas la de representar al mítico *amaru*, atendiéndose a sus rasgos híbridos: cuerpo alargado de serpiente, cabeza de zorro-felino, incluyendo sus garras. Sin embargo, creemos que las más plausibles se refieren a su identificación con el perro sin pelo (Campana, 1989 y Narváez, 2000), que se basan no solamente en una revisión de la iconografía, sino en aspectos etnográficos. Uno de los aspectos iconográficos más notables se refiere a los apéndices simbólicos que emanan de su cabeza y de su cola, precisamente los dos unicos lugares en donde le crece el pelo, un elemento de gran simbolismo en el mundo andino. Estos apéndice simbólicos son idénticos y son de la más alta importancia religiosa: simbolos escalonados y un espiral, que hacen referencia al importante rol de la cabeza y la cola como un concepto de unidad de opuestos en la naturaleza biológica no solamente del mundo animal, sino humano (Narváez, 2003). Al respecto, citaremos algunas secciones relacionadas con nuestro tema:

"Otra de las excreciones importantes de la *cabeza* son las legañas. En Ayacucho existen creencias particulares en torno a los poderes de las legañas de los perros:

> "Se cree, además, que por la "cualidad" que tienen los perros de ver las "almas", las personas que se untan los ojos con la legaña de los perros y las personas que consumen, con fines terapéuticos, "caldo de cabeza de perro", pueden adquirir esa capacidad de "ver" los espíritus de las personas que van a fallecer. Así se anticipan a los acontecimientos porque han adquirido la propiedad de saber lo que sucederá después." (J. García Miranda, 1996: 121).

Algo parecido podemos decir del poder de las legañas de los perros peruanos sin pelo o "biringos" en la costa norte del Perú. Pedro Weiss proporciona varias informaciones de la tradición popular, respecto a las bondades de las excreciones de la cabeza de este animal: las legañas ayudaban a tener visiones extraordinarias y el uso de la saliva para la cicatrización de la sarna. Adicionalmente menciona al caldo de cabeza para curar las enfermedades de tipo nervioso (Weiss, 1976).

Las lágrimas también se convierten en ofrendas cuando se usan como argumentos para llamar a la lluvia. Una oración que registra Huamán Poma dice: "solo nuestro llanto te ofrecemos / en cambio de tus lluvias / en cambio de tus aguas..." (Citado por Valcárcel 1984 (a): T. 3: 249). Urbano registra en la cultura tradicional del sur del país -que involucra a territorios de Acomayo, Paucartambo, Paruro y Cusco-, un mito de creación muy particular: "Todas las plantas, frutos y productos que existen cayeron de las lágrimas del sol. Cuando el sol lloró se desprendieron de él los productos de la tierra" (Urbano 1993: 298). Cuando el autor busca en los pastores de Canchis –Departamento de Cusco- el significado de la palabra "*sami*" registra el siguiente relato:

> "De esta pampa a aquella otra pampa la arreamos, de aquí las separamos, cuatrocientas, por ejemplo. Descansan y de aquí a poner *sami*. De aquí después escogemos los "ballesteros" de lana muy blanca, y se llevan y se hacen llorar con gatos. Se les obliga a mirar hacia la salida del sol llorando. Y luego los llevamos a la laguna Pukaqocha para que tomen agua, con estos gatos haciendo llorar. Esto es lo que llamamos "poner *sami*" para que las ovejas se multipliquen, doscientas, cuatrocientas, seiscientas...Así nuestros ganados están con *sami*". (Urbano, op.cit.: 297)

Son las lágrimas de personajes montañas, las que ocasionan numerosos torrentes, como el de Waskarán y Huandoy: "cuyas lágrimas dieron origen a numerosos torrentes que formaron el hermoso lago de Llanganuco" (Yauri, 1979:23-24). Los sonidos y el canto como la voz de los animales, tienen un extraordinario poder, puesto de manifiesto en diversas costumbres y creencias en el pasado prehispánico: Montesinos hace referencia a las actitudes de la población como consecuencia de los eclipses que atemorizan a las poblaciones andinas en general, creyendo que la luna iba a ser devorada: "Para evitar tal cosa, juntáronse todas las gentes y las mujeres y los niños lloraban y daban grandes alaridos y apaleando a los perros les arrancaban aullidos, creyendo con estas manifestaciones aplacar la ira del Hacedor" (Citado por Valcárcel, 1984: 175).

De otro lado, no debemos dejar de mencionar la relación de ciertos mitos con el pasado mítico de los perros, pues al principio de los tiempos también fueron hombres como nosotros, que se convirtieron en tales animales como un castigo ejemplar de los dioses: "El perro antiguamente era una persona de nombre Yawá, que fue maldecida..." (Martínez *et al*, 2009: 135). En este caso, Shakáim fue quien maldijo a Yawá debido a su poca destreza en la recolección de frutos del bosque y la caza. Yawá, fue convertido así en perro, con la capacidad de enfrentarse a todos los animales y avisar a su dueño con sus ladridos.

Finalmente, consideramos necesario incluir el rol del perro como auxiliar en la creación de un nuevo orden, a partir de los relatos sobre el dios Kon, vencido por Pachacámac mediante un diluvio de grandes proporciones que lo inundó todo, destruyendo lo que Kon había creado. En la crónica de López de Gómara se hace referencia a aquellos hombres y animales que tuvieron tiempo de refugiarse en cavernas y cuevas ubicadas en la parte más alta de los cerros, lugares en los que pudieron sobrevivir, para salir una vez acabada la inundación. Para cerciorarse de que todo había cesado y era posible pisar tierra firme, decidieron primero enviar un perro, el que retornó con las patas llenas de lodo, pero a salvo. Para estar más seguros, nuevamente enviaron a más perros, los que aseguraron la posibilidad del retorno. Si consideramos que los hombres creados por Kon fueron transformados en animales, la versión de López de Gómara, podría tener otras implicancias, pues los hombres y animales que retornan pertenecen a un orden previo, distinto, antiguo, diferente al nuevo mundo que el dios vencedor ha creado. De algún modo, los hombres de Kon tienen la capacidad del retorno, igual que la misma deidad, que finalmente no es del todo destruida pues los indios creían que antes del fin del mundo, volverá la época de sequía, una de las formas de expresarse de Kon, un dios de fuego (Narváez, 2000).

La foca o lobo marino

Dentro de la fauna marina, uno de los indiscutidos protagonistas en los objetos rituales de la costa norte es la foca o lobo de mar, mereciendo un lugar privilegiado en la cultura moche, pero además en las

épocas posteriores lambayeque y chimú (Fig. 346, ML020359).

Estos últimos muestran recurrentemente al lobo de mar en una vasija de doble cuerpo, una que recibe el líquido y la otra con la escultura del personaje que sirve para vaciarla, en la forma de una vasija silbato. Estas vasijas incluyen, como sabemos a varias especies de animales, e inclusive a algunos personajes de rasgos humanos. En el caso de los lobos de mar, este mecanismo es colocado en el interior de la cabeza, pues en general, el silbato se ubica en el exterior, en el punto de unión del asa puente con el cuerpo del personaje.

Estamos de acuerdo con Rebeca Carrión (Carrión, 1945) quien propuso la tesis que relaciona a este tipo de vasijas como *pacchas*, un objeto ritual dedicado a ofrecer líquidos a la madere tierra o espacios religiosos diversos, incluyendo fuentes de agua, lagunas, campos de cultivo, edificaciones, etc., como parte de complejas ceremonias. En el caso del lobo marino, el personaje casi siempre se encuentra con la cabeza hacia arriba manteniéndola en posición vertical. En la cerámica lambayecana, el personaje está además rodeado de una iconografía con motivos acuáticos: olas contínuas y redes, cuando son parte de una vasija tricolor. También es usual encontrarlo en vasijas negras monócramas. Su importancia fue tan grande que inclusive se elaboraron recipientes muy preciados, de plata, para el uso de lo más alto de la elite.

Los pueblos de pescadores prehispánicos tenían diversas creencias relacionadas con el rol de los lobos marinos, pues los consideraban como portadores del espíritu de los muertos, que son llevados sobre sus lomos hacia las islas vecinas al litoral que se constituyen en el territorio habitado por el espíritu de los difuntos (Calancha 1974: III, 859).

Fig. 347

Efectivamente, en la cerámica moche, es común observar escenas en las que un personaje navega sobre una balsa dentro de la cual se aprecian prisioneros desnudos y diversos personajes marinos, aves, peces raya y los lobos de mar son los acompañantes naturales. De otro lado, se ha indicado que los lobos marinos, al igual que otros animales sagrados como el venado o los camélidos, generan dentro de su aparato gástrico unos cálculos en la forma de piedras redondeadas que tenían gran importancia simbólica y atributos mágicos (Donnan, 1989), una de las razones posiblemente para que estos animales sean cazados mediante el uso de mazos o porras. Sin embargo, nos ha llamado poderosamente la atención que en algunos casos, estas escenas incluyen un elemento adicional, pues los cazadores van además con escudos (Fig. 347). Este hecho debe ser considerado seriamente pues no es normal ir de caza con elementos defensivos. Esto nos ubica en la posibilidad de considerar a los lobos marinos con cierto potencial de ataque frente a sus adversarios, por lo tanto podemos cabe plantear la hipótesis de un enfrentamiento simbólico, más que una cacería propiamente dicha. Si esto fuera así, podríamos decir que los lobos marinos pueden haber sido considerados también como hombres que por alguna razón fueron convertidos en lobos y condenados a transportar por siempre el espíritu de los difuntos hacia las islas del litoral. Como hemos podido ver a lo largo de este capítulo, son varios los casos de animales que son parte de este modelo, probado etnográfica o etnohistóricamente.

Fig. 348

En un interesante trabajo relacionado con "arcaísmos" moche en la iconografía lambayecana (Pimentel Nita, 2000) se ha identificado una escena de caza de lobos marinos, cuyos ejecutantes, provistos de mazos con los que atacan a los lobos, tienen tocados y vestidos iguales, lo que los identifica como pertenecientes a un grupo bien definido (Fig. 348). De acuerdo con el autor, estos rasgos corresponden a una de las deidades más importantes de la tradición moche, identificada como un mellizo marino, o una deidad intermediadora, que tiene diversidad de aventuras y luchas con seres fantásticos, muchos de los cuales proceden del mar. Si este argumento es correcto, es lógico suponer no sólo la importancia que tenían los lobos marinos, sino, que tienen un oponente en el campo de los dioses, que los persigue hasta matarlos para sacar de su vientre las piedras mágicas que otorgan poder. Tal vez, por esta razón, es que el mecanismo del silbato, a diferencia de todas las vasijas conocidas, se encuentra dentro de la boca del lobo marino, adoptando la forma esférica de las piedras mágicas.

En el caso lambayecano, no existen hasta el momento escenas de caza de lobos, sino mas bien representaciones de lobos marinos en la forma de *pacchas*, vasijas rituales de valor religioso. En este sentido, podemos inferir además, que la presencia de estas vasijas dentro de una tumba debió tener un significado e importancia adicional, en relación al viaje del difunto al mundo de los muertos en el que el lobo marino, sin duda, contribuirá como transportador.

Un tema excepcional en la cerámica lambayecana es la representación "amorfa" (Fig. 349) de un conjunto de personajes en el cuerpo globular de una vasija, considerados de muy diversa forma por los investigadores (ML028612). Sin duda se trata de una expresión iconográfica que procede de tiempos moche, en los que uno de los protagonistas es un lobo marino que ocupa la parte superior del recipiente, encima de la cabeza de una deidad con rostro arrugado y orejas de serpiente. Uno de los ojos está en posición horizontal y el otro en posición vertical, la boca es irregular y bastante torcida, exhibiendo los dientes en la forma de colmillos. Al lado de la oreja aparece un buho o lechuza en posición frontal y vertical, cuya cabeza coincide bajo la boca abierta del lobo marino, que expone los colmillos y bigotes. La escena se completa con un personaje parado sobre un pez alargado que mira a la lechuza. Este personaje tiene cola larga de iguana y una caparazón de la concha de un caracol sobre la espalda.

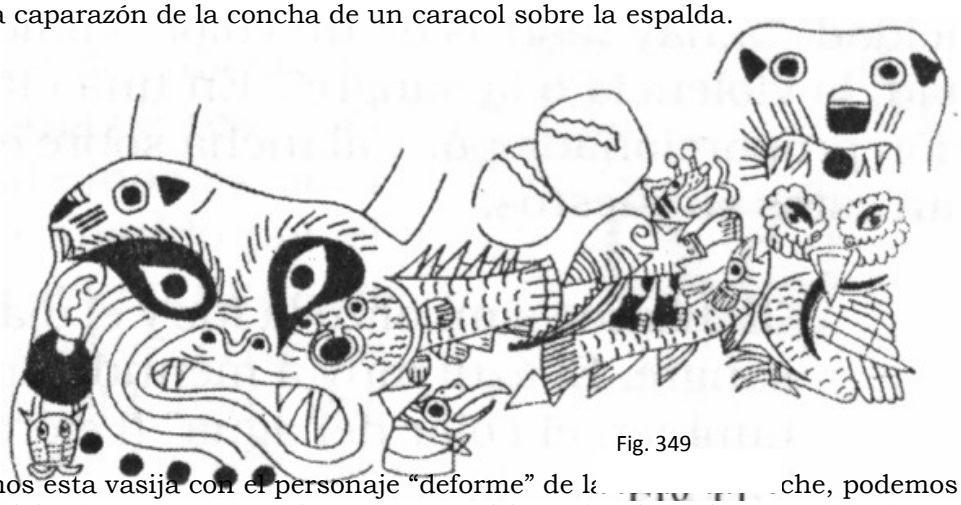


Fig. 349

Si comparamos esta vasija con el personaje "deforme" de la [illegible]che, podemos convenir en que se trata del mismo tema con algunas pocas diferencias formales. La expresión plástica en la cerámica hace ver una unidad expresada en una masa informe, por lo tanto sin "estructura" que genera la posiblidad de "amalgama" de varios elementos en uno solo. El personaje central se entremezcla con varios animales y seres fantásticos de mundos diferentes, convirtiéndose en uno solo al mismo tiempo. Es aquí en donde la iguana con capazarón de caracol que se traslada sobre un pez bastante alargado, la cabeza de un cóndor y la lechuza son elementos "ajenos" a un contexto marino y por lo tanto, sirven como instrumento de unión entre ambos. Es evidente que este extraño y enigmático discurso mítico fue muy relevante en las sociedades costeras del norte del Perú, habiendo sobrevivido por lo menos hasta la llegada de los incas.

En la tradición oral andina meridional existen algunas versiones que relacionan al león marino con seres fantásticos, como el conocido Millalobo de Chiloé, un personaje que es mitad hombre y mitad lobo marino, al que se le atribuye el poder de regular las mareas, velar por la procreación

de los peces y mariscos, el control de las tempestades, pues es considerado como el señor del reino marino. Lo interesante de esta versión, es que no solamente tiene jurisdicción sobre el mar, sino sobre ríos, lagos y lagunas (Martínez Vílchez, 1998). En estas versiones, el *Millalobo* está encargado de realizar estas actividades complejas por encargo de *Cai Cai*, una serpiente considerada como la creadora de la naturaleza marina. De este modo, la relación de las serpientes con el origen de la vida y el orden natural terrestre y marino cobra una importancia muy grande en el contexto iconográfico prehispánico.

LOS REPTILES

La iguana

Las iguanas (*Iguana iguana*) son animales propios del ecosistema del bosque seco en la región lambayecana y son consideradas de mucha utilidad en el contexto campesino. Esta especie habita medios arenosos y es fundamentalmente habitante de galerías que excava en el subsuelo, dentro de las cuales además pone sus huevos. Este animal se alimenta especialmente de insectos y de las bayas de los algarrobos y otras especies, como el bichayo (*Capparis ovalifolia*). Es un animal que tiene una habilidad natural para trepar por los troncos de los árboles y alcanzar fácilmente la copa. Por ello también puede a veces alimentarse de los huevos de ciertas aves.

Son parte de una dieta muy especial, por razones de rehabilitación médica conforme a la medicina tradicional. Los valores alimenticios de la carne de iguana son conocidos y puede ser consumida tanto seca como fresca, especialmente en la forma de sopas y recetadas para combatir problemas bronquiales y respiratorios. El aceite de iguana es un producto adicional que se usa con eficacia para la eliminación de cicatrices. Este aceite es colectado en el proceso de secado del cuerpo luego de ser eviscerado.

La iguana es un protagonista además en algunas tradiciones orales locales, como el caso de la fundación del pueblo de Mórrope en Lambayeque, que atribuye su nombre al vocablo *murrup*, antiguo nombre muchik de la iguana. Gracias a Murrup, este desértico territorio tiene una fuente de agua permanente (León, 1934). En los relatos orales, se da cuenta de modo reiterado, del sacrificio que se hizo de los niños involucrados en el hallazgo de la fuente de agua, tras ir en busca de la iguana, cuya muerte se hizo en favor de la luna. Así, la iguana se vincula simbólicamente con el agua, el desierto, la sangre del sacrificio humano y la luna, contexto bastante conocido en las sociedades prehispánicas.

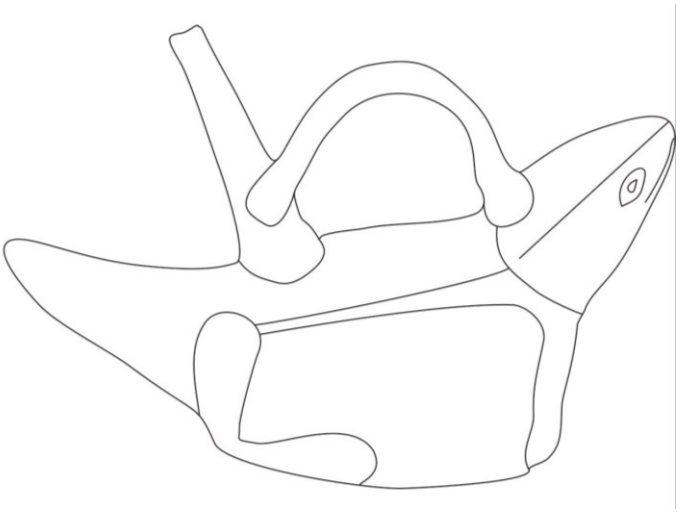


Fig. 350

En la iconografía lambayecana, este personaje aparece de modo reiterado, habiendo sido representado de modo individual de modo extendido en vajilla ritual, pues generalmente el cuerpo de la vasija se llena por la espalda del cuerpo (Fig. 350, ML022289).

Su importancia en el plano mítico es expresada en la base del vaso B de Denver, en donde aparece como compañero de un personaje humano, penetrando ambos en una burbuja conectada por un canal al cuerpo de la deidad serpiente. La iguana está al exterior y ha sido graficada en el momento en que penetra solamente la cabeza dentro de la burbuja, manteniendo el resto del cuerpo fuera de ella. Su compañero, penetra desde dentro del canal conectado al cuerpo de la deidad serpiente, haciendo el gesto de soplar dentro de la burbuja, con ambas manos colocadas a la altura de la boca, haciendo que una proyección en forma de triángulo salga de su boca.

Como hemos sugerido en el texto final de este libro, es interesante la asociación de la iguana con este personaje por lo menos desde la época moche, en cuya iconografía es común verlos juntos, compartiendo aventuras diversas. Este individuo antropomorfo, tiene como atributo permanente un cordón de serpientes y el cuerpo decorado con formas triangulares escalonadas. Por esta

razón, no es extraño encontrar como un elemento recurrente en la iconografía lambayecana o chimú, la figura de una serpiente y una iguana/lagartija, muchas veces unidas en un círculo, conectando su cola con la boca del otro (Fig. 351, tomada de Shimada et al, 2009, pág. 244, fig. 152).

Fig. 351

Esta representación también está muy bien expresada en la arquitectura religiosa moche de Huaca de la Luna, en cuya rampa de ingreso frontal de la fachada norte, una gran serpiente está seguida por una iguana o lagartija. El dúo mítico se reitera a pesar de las remodelaciones ocurridas (Fig. 352, tomado de Morales, 2003). Esta referencia puede ser observada además en cerámica norteña de época inca, en donde el tema se expresa de modo enfático (ML026461). De este modo, podríamos decir con alguna certeza, que en el pasado prehispánico de la costa norteña del Perú, hubo dos personajes entrañablemente unidos que formaron parte de una historia en la que ambos han sido protagonistas y que además tuvo una larga vigencia y amplia popularidad. Una búsqueda más exhaustiva podrá determinar si es que esta historia mítica tuvo antecedentes en el formativo del norte peruano o antes.

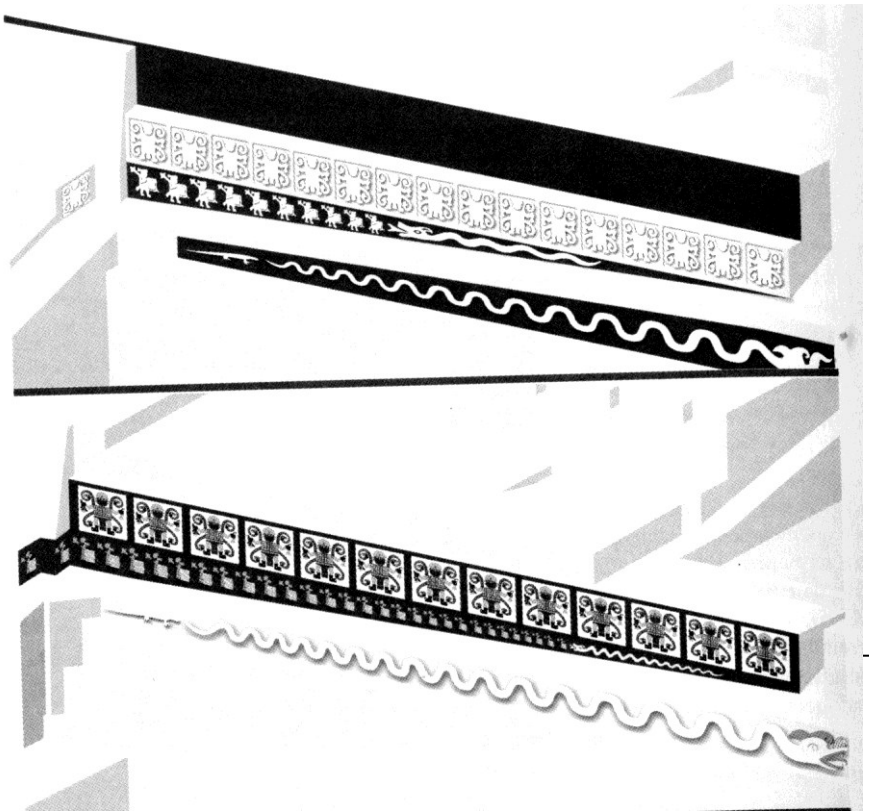


Fig. 352

En algunas vasijas de estilo lambayeque (ML020554), se puede observar a una lagartija/iguana, sobre la cabeza de un personaje antropomorfo, apoyando sus patas traseras sobre el hombro, las cuales el personaje humano trata de coger, las patas delanteras están sobre la cabeza de este personaje humano. Éste está de pié con el cuerpo pintado de negro, con el rostro y el taparrabo o pene erecto pintado de rojo, en una vasija de cuerpo globular con pico y asa puente que remata en un mecanismo de silbato. El sonido se produce entre la espalda del personaje y la cola de la iguana.

Luego de todos estos ejemplos, es indudable entonces, que la iguana comparte discursos míticos complejos, no solo por su relación con una serpiente, sino también con un personaje antropomorfo.En el arte moche, una iguana antropomorfa, siempre protagoniza parte de los rituales en las escenas de entierro y ayuda al mellizo marino en su lucha contra diversos seres fantásticos, especialmente cangrejos y peces. Dadas las características del arte lambayeque y chimú, este rol no se expresa con el mismo detalle que muestra la iconografía moche.

La iguana mítica

Como ha sido mencionado, en la base del vaso B de Denver, la presencia de una iguana mítica es relevante por su relación con la burbuja 1 de la base del mencionado vaso (Fig.354). La parte superior del cuerpo de la iguana, incluyendo cabeza y brazos, penetra dentro de la burbuja, manteniendo fuera el abdomen, patas traseras y la cola. El personaje se complementa con la deidad antropomorfa que ingresa en la misma burbuja, sirviéndose del canal que brota del cuerpo de la deidad serpiente. Al igual que la iguana, ingresa en la burbuja solamente su cabeza y brazos. Así, ambos personajes son externos a la burbuja, penetran en ella y contribuyen con la generación de peces. Una mujer y un personaje pequeño, sin cabello y sonriente (que parece ser un niño[11] en posición decúbito ventral), son los habitantes de esta burbuja. Hemos mencionado a nivel descriptivo, el gesto más importante del personaje humano: coloca ambas manos a la altura de la boca y parece emitir aliento o soplar, conocido gesto mítico en la cultura andina y americana, relacionado con la creación.

[11]La cabeza circular, sin cabello ni tocado, además de su posición decúbito ventral con la cabeza erguida, tienden a expresar esta idea. El personaje además solo viste un taparrabo.

Fig. 353

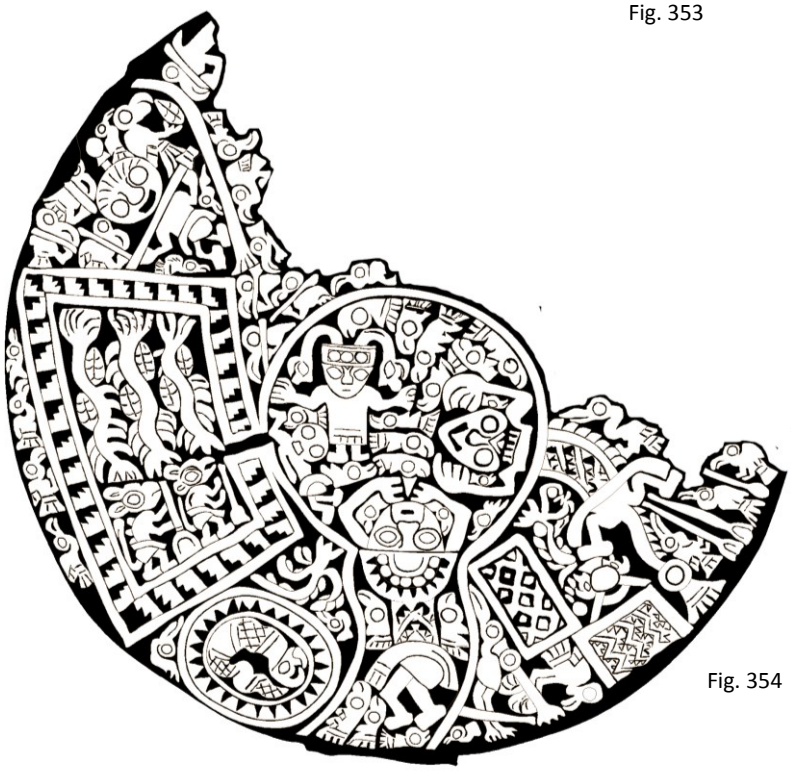


Fig. 354

Tanto el cuerpo de la iguana como el del hombre que sopla tienen símbolos emblemáticos semejantes: líneas quebradas encrestadas, que pueden formar símbolos escalonados dobles, como el que encontramos en los relieves de la fase 2 de Huaca de Las Balsas (Fig.353), elementos simbólicos que identifican al personaje y que aparece además en los estandartes que se observan entre el cuerpo de la iguana y el canal que ingresa a la burbuja. El hecho que el personaje humano esté dentro de un canal que emana del cuerpo de la deidad serpiente, podría confirmar su naturaleza como perteneciente al mundo subterráneo. En el caso de los relieves de la fase 2 de Huaca Las Balsas, los relieves de líneas quebradas en zigzag que se desarrollan de manera paralela, generan símbolos escalonados dobles hendidos y en relieve de modo alterno. Este tema se ubica en un espacio intermedio entre las aves en hilera descendente que portan un objeto redondo en la parte superior, y olas marinas en la parte inferior.

Debemos destacar una coincidencia formal -que podría ser materia de investigaciones adicionales- con una escena moche que muestra al "dios intermediador" y la iguana mítica, su inseparable compañero de aventuras. De hecho, aparecen reiteradamente juntos e inmersos en diversas actividades, entre las cuales se encuentra el juego de pallares. En una de estas representaciones, el dios intermediador, luce un vestido adornado con chevrones que culminan en una figura escalonada doble, el mismo símbolo que predomina en la pirámide escalonada sobre la cual se apoya (Golte, 2009: 220, fig. 9.16). El análisis que realiza Golte comprende la identificación de la deidad intermediadora, con capacidad para tener acceso al mundo de arriba como al mundo de abajo, expresando permanentemente el simbolismo de un *tinkuy*. El autor indica que la deidad intermediadora muestra un "énfasis en las culebras que lo asocian al mundo subterráneo, el ayudante iguana, que por lo general está más fuertemente asociado con el mundo subterráneo, en este caso es resaltado por el ave sobredimensionada que aparece en su tocado que acentúa que también está relacionado con el mundo de arriba nocturno" (op cit, 221).

De hecho, la relación entre la deidad serpiente y la iguana, se hace evidente en los relieves de la rampa de acceso de la Huaca de la Luna (Fig. 352), en los que se ha representado a una enorme serpiente, seguida muy cerca por una iguana (Morales 2003, Lám. 14.1 y 14.16). Esta relación entre un lagarto o iguana y la serpiente parece ser un tema mítico específico pues se reitera en cerámica moldeada Lambayeque, actualmente parte de la colección del Museo Brüning de Lambayeque (INC/ 65438) en la que ambos son los únicos protagonistas.

En el caso del vaso B de Denver, la iguana penetra a una burbuja de la deidad serpiente, en el que aparece una mujer y aparentemente un niño, en un escenario lleno de peces, pero su cuerpo queda al exterior, acompañado de un grupo de aves. Por lo tanto, la figura de un *tinkuy* que expresa la unión de dos mundos distintos, se hace también evidente. De hecho, puede tratarse de un elemento adicional que hace notoria una relación de continuidad ancestral entre las sociedades moche y lambayeque.

El sapo

Fig. 355

Los batracios han sido uno de las figuras totémicas más arrigadas en la iconografía de las culturas costeñas en el norte peruano. Fue tan destacado su rol que fueron representados en objetos rituales de la mayor importancia o en joyería propia de los personajes del más alto estatus religioso o político. Por ello no es extraño encontrar representaciones en vasos de oro, al lado del rostro de una deidad lambayecana.

Fig. 356

Comprenderemos que esta relación simbólica debió ser parte de una cosmovisión muy amplia en territorio andino, pues entre los objetos rituales de época inca procedentes del sur, se reitera el tema en un mortero concebido como la representación de un estanque, cuya decoración combina el rostro de una deidad, intercalada con el cuerpo de un sapo. Una banda en forma de serpiente permite esta alternancia (Carrión 2005 [1945], Lámina XII, j: 54).

Fig. 357

En principio, debemos indicar lo complicado que sería considerar diferencias entre ranas y sapos a nivel iconográfico, aunque como veremos es probable se trata de representaciones de especies diferentes. Aparentemente las diferencias entre sapos y ranas son varias: las ranas son más pequeñas, tienen una piel generalmente más lisa y mayor habilidad para saltar y nadar. Los sapos, por el contrario son más corpulentos, tienen la piel arrugada, en la forma de verrugas y no tienen la misma capacidad de salto. Los estudios especializados hacen ver que la costa norte peruana ha sido habitat de sapos de diversas especies, desconociéndose el reporte de ranas en este territorio: "La aridez es el controlador más fuerte y por ello es que no hay ninguna especie de anfibio capaz de colonizar el desierto. De todas las especies, la más independiente del agua y de la altura es el *Bufo spinolosus,* capaz de habitar las regiones costeras, siempre relativamente cerca de los ríos, o cuando más, alejándoose de ellos aprovechando la humedad provista por las modificaciones agrícolas. Ocupa los valles ribereños tanto en sus puntos bajos (por debajo de los 2000 metros de altura), como las partes altas (por encima de los 2000), pero jamás se interna hacia los desiertos o hacia la puna. Esto hace que exista una continuidad genética desde las poblaciones altoandinas hasta las costeras y de lomas, con la consiguiente dificultad para reconocer sus especies en el sentido dado por Vellard (1959)" (Pefaur *et al,*1978: 121).

De otro lado, debemos destacar la importancia del bosque seco ecuatorial para las culturas norteñas, especialmente la moche y vicús, chimú y lambayeque, debido a que entre otros aspectos, es la única área costeña en la cual existe una fauna en la que se incluyen monos de

varias especies, pero además, en la que existe el sapo más grande del Perú, un sapo gigante que no debió pasar desapercibido por el antiguo hombre costeño. Este batracio corresponde al *Bufo marinus*, de amplia distribución en América, desde los Estados Unidos hasta Brazil (Brack y Mendiola, 2000: 126). Es sumamente prolífico pues pueden depositar hasta 25,000 huevos, por lo menos dos veces al año y es muy voraz. Se ha hecho referencia a los poderes de la bufotoxina que emana de su piel, siendo muy poderosa como mecanismo de defensa ante sus predadores, a los que puede causar la muerte. Esta sustancia lechosa, considerada como un alcaloide potente, ha sido incorporada en la lista de drogas con el mismo estatus que la heroína y la cocaína, pues contiene la bufotenina, un enteógeno que caracteriza también el principio activo de la *Anadenanthera colubrina* (Knobloch, 2000), una especie arbórea propia del ecosistema del bosque seco en el área lambayecana.

Por su relación con el mundo del agua dulce, el sapo es uno de los personajes más representativos a lo largo de gran parte del proceso cultural prehispánico andino, como un marcador de tiempo. Como sabemos su presencia o ausencia es paralela a la presencia o ausencia de humedad; en el campo mítico, las lluvias dependen de su rol, pues es un lugar común en los Andes, la relación entre el "canto" o croar de los batracios y la llegada de las lluvias. En la iconografía andina se establece una relación permanente entre el sapo y el mundo del agua dulce, que incluye aves, reptiles, plantas, flores y frutos, contextos que han sido reiteradamente representados en la cerámica moche.

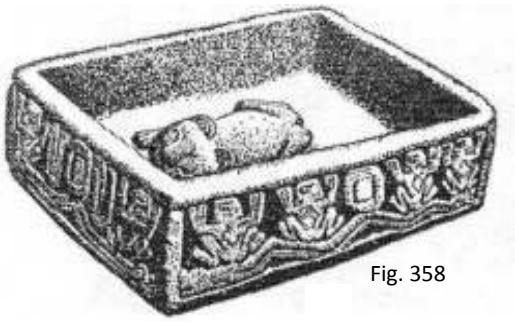


Fig. 358

Uno de los principales trabajos relacionados con la importancia del agua y por ende de los sapos en el antiguo Perú, se le debe a Tello y en especial a Rebeca Carrión, pues pone en evidencia la reiterada presencia de recipientes diversos de tipo ritual, de profunda significación religiosa (Carrión, 2005 [1945]: 126) en la que describe de modo detallado a representaciones de lagunas, con aves, peces y ranas, pero de manera especial a la "fuente de las ranas" (Fig. 358), que hace referencia específica al mito de la princesa Chuquillanto, que residía o se bañaba en la laguna de las ranas.

Fig. 359

En la cerámica lambayecana, el sapo ha sido representado de diversa forma: está solo, mostrado de forma muy naturalista, siendo generalmente el único personaje expresado en el objeto; en otros casos aparece montado por un animal cuadrúpedo, cuya importancia mítica es expuesta por un tocado de dos símbolos escalonados opuestos (Fig. 359, ML020354). En otros casos, el personaje que está encima del sapo es una deidad antropomorfa; son comunes además las representaciones sexuales entre una pareja de sapos. Los biólogos hacen saber de lo prolongadas que pueden ser estas uniones sexuales, pudiendo en algunas especies durar varios días. Los sapos se reproducen por huevos, los cuales pueden ser muy numerosos y colocados en cordones como rosarios que se depositan en el agua, dando paso al proceso de metamorfosis, que genera renacuajos –un híbrido de pez – sapo – serpiente- que solo puede vivir dentro del medio acuático, para finalmente luego de varias semanas ser convertido en un sapo anfibio. Se ha sugerido que las representaciones de hileras de círculos con punto central de monolitos ubicados en la muralla del templo de Cerro Sechín, hacen referencia a los huevos de sapos, cuyo mensaje de fertilidad se relaciona en este caso con un conjunto de guerreros vencedores y cuerpos seccionados de los vencidos (Millones y Mayer, 2012: 73).

De otro lado, las ranas pareciera que han sido representadas en forma más delicada y pequeña, destacando su cabeza con una mandíbula en punta, que no aparece en las representaciones clásicas de los sapos, que más bien tienen la boca amplia y

semicircular. En el caso que nos sirve de ejemplo, las representaciones de ranas han sido ubicadas en una vasija ritual mirando hacia la parte superior, en el cuerpo globular de la vasija y el asa estribo (Fig. 360).

Si las ranas no son parte de los ecosistemas del medio desértico, los bosques de algarrobo, bofedales, manantiales o jagueyes propios de este medio geográfico, es lógico suponer que las ranas con estas características han sido representaciones de una especie procedente de medios amazónicos. Esto no es de sorprender, pues la presencia de plumas de guacamayos o semillas propias de la amazonía, son comunes en el desarrollo cultural de la costa norte del Perú. Si esto fuera así, debemos prestar atención a las características e importancia que tienen ciertas especies de ranas en la amazonía, pues es conocido el uso generalizado de las secreciones de la piel de varias especies para envenenar dardos utilizados para propósitos de enfrentamientos tribales o para cacería. La tradición oral relacionada con los batracios o las ranas en el área amazónica es bastante amplia, destacando el rol de la mujer rana, como esposa del niño sol, una mujer que es bastante hábil para las labores de agrícolas, la producción del mejor masato y las labores domésticas, a partir de las cuales logra convencer al niño sol para ser su esposa. Un popular mito de los aguarunas hacen saber que siendo esposa del niño sol, solía producir montones de maní, a consecuencia de los *supis* o gases que expulsaba del cuerpo cuando estaba dormida (Flores, 1992: 66).

Es interesante anotar que este tema se reitera en la tradición oral del altiplano puneño, en donde registramos un relato que vinculan a Kailila una mujer sapa, que busca con éxito los favores sexuales de Wayna, un hombre trabajador dedicado a la agricultura. En la amazonía peruana es muy conocida la figura del *Mayantu*, uno de los espíritus del bosque sindicado como el benefactor de las personas necesitadas. Este personaje es descrito como un sapo gigantesco que vive en los árboles más grandes del bosque.

El sapo costeño reta al conocido zorro, a quién le hace creen que gana una carrera apoyado en el croar de todos los sapos dispuestos a lo largo del camino de esta competencia, haciendole creer que se trataba siempre de su retador (Jiménez Borja, 1937). Una versión bastante parecida la hemos registrado personalmente en Túcume, parte baja del valle de La Leche.

Su importancia religiosa fue tan grande en la costa norte del Perú, que se ha invertido mucho esfuerzo para ser representando en metales preciosos y objetos propios de lo más alto de la elite vinculada al poder político o religioso. Por ello, hay vasos de oro que consignan solamente su imagen de modo repetido, pero además, copas de plata, con un sapo sobre la frente del personaje antropomorfo que sintetiza el objeto (ML100239). Un conocido pectoral del Museo Bruning de Lambayeque, muestra hileras sucesivas de sapos de oro, unidos por gran cantidad de cuentas redondeadas pequeñas, como un rosario, imitando así a los huevos de estas especies (Fig. 361).

De otro lado, el sapo debió ser parte de complejas historias, expresadas en imágenes que lo muestran montado o superpuesto por otro animal o por una deidad y sus asistentes (ML022279). En este último caso, la escala nos hace suponer en que se trata de un protagonista por su gran tamaño, haciendonos pensar en el concepto de “madre” o “padre” de todos los sapos, que podría ser una de las razones por las cuales se puede relacionar con un personaje de tanta jerarquía.

De hecho hemos comprobado la reiteración además de algunas vasijas de cerámica que muestran al sapo mítico, en una vasija de asa estribo chimú, procedente de las excavaciones en Túcume: El personaje tiene genitales masculinos, grandes ojos arrugados, “aletas” branquiales como un pez, pero además, un par de serpientes de cuerpos zigzageante que van sobre su espalda (Fig. 362). Este sapo mítico es macho, por lo tanto fecundador, y al igual que en el vaso B de denver, expresa además su relación con las serpientes en el mito de origen. Este personaje es acompañado además por un mono ubicado en la unión del estribo con el pico del asa del recipiente.

La capacidad de convertirse en otros seres por parte de los sapos, queda en evidencia en la tradición oral de los shuar en la amazonía de Ecuador, pues el sapo *Kuartank* o la rana *Kuwái* se convierten en felino o anaconda para poder devorar hombres (Pellizaro y Martínez, 2012 a: 319-326).

Fig. 362

Las características biológicas de estos animales, los convierten en uno de los más destacados vinculantes entre el mundo del agua y la superficie terrestre, ya que son anfibios. Tienen un poder de salto apreciable, además de ser concebido como una transmutación de su estado "serpentiforme" inicial en su estado de renacuajo, completamente acuático, hacia su versión final convertido en un anfibio que se mueve tan bien en el agua como en la superficie terrestre. Un aspecto interesante es que no conocemos imágenes del sapo con atributos de guerrero, como es posible observar en venados, patos, felinos, serpientes o ciertas aves. Tampoco es un músico o un navegante, su relación recurrente es con agua, plantas y frutos, siempre representado de una manera muy naturalista. Insistimos en ello puesto que no tenemos a sapos con grandes diademas, adornos o atuendos específicos. Podría decirse que una excepción es la representación del sapo mítico en el vaso B de Denver, con la cara máscara de la tradición lambayecana, que de este modo lo sacraliza. Por ello, la misma cara máscara la lucen los dioses celestes, pero además la deidad serpiente.

La relación de este sapo con la deidad serpiente, está claramente especificada en el vaso B de Denver, pues no solamente aparece rodeado de plantas y en el entorno de las burbujas de creación que dependen del cuerpo de la serpiente, sino que un grupo de seis batracios dentro de semicírculos, aparecen todos juntos, uno al lado del otro, dentro de la parte central de su cuerpo. Por lo tanto, podemos inferir que el sapo es una consecuencia del rol creador de esta deidad serpiente, en su versión terrestre, alrededor de los manantiales, ríos o lagunas.

Para los territorios costeños, el sapo debió ser esencial como una lectura del cambio de la estación seca a la estación húmeda. Si el sapo "llama" al agua, toda la parafernalia litúrgica debe atender esta relación natural, proveyendo de los instrumentos: pacchas, vasos, vajilla ritual o adornos en la vestimenta ceremonial, relacionados con este personaje y aquellos que le son pertinentes (aves, peces, serpientes, plantas, flores, frutos), como es común comprobar en el campo arqueológico o etnográfico andino y universal. La relación de los sapos con la fertilidad y por lo tanto como factor positivo en la cosmovisión ha supervivido en diversos usos en la medicina tradicional campesina de nuestra América andina. En este sentido es relevante el nombre que reciben montañas sagradas como Cerro Ampato, que puede traducirse como "sapo" *(Hanp´atu, hampatu)* en lengua quechua, lugar en el que se han registrado ofrendas de gran importancia puesto que el sitio es considerado como uno de los santuarios de altura más importantes en el sur del Perú, en el que se realizaron sacrificios a la deidad montaña, en la modalidad de *Capacocha o Capaq Ucha* (Reinhard 2005, Chávez, 1999, 2000).

Este rol dista mucho del que asumió luego de la conquista española, como sinónimo de lo demoníaco, obsceno y repudiable. La iconografía medioeval lo muestra en relación a los pecados capitales, especialmente con la gula y la lujuria, pero además, forma parte con la serpiente, de todo lo malo que puede salir de la naturaleza humana, especialmente a tavés de la boca. Así, la visión europea intentó modificar drásticamente el significado del sapo, sin haberlo logrado sino muy parcialmente, pues en medios urbanos sapos y culebras tienen un significado valorativo que los relaciona con los peores insultos y un modo de expresar violencia y agresividad en el trato interpersonal.

La serpiente

Las serpientes constituyen uno de los simbolos totémicos más difundidos en nuestras culturas andinas, podríamos decir que es practicamente omnipresente en todas las culturas peruanas desde épocas precerámicas. Su forma ondulante o recta ha sido expresada en todos los materiales y en muy diversos contextos iconográficos. La fuerza de su representación es muy notable durante todas las épocas, no siendo una excepción la cultura lambayecana en la cual la presencia de personajes relacionados únicamente con serpientes es muy evidente (Fig. 363, ML101524).

Fig. 363

La serpiente ocupa además un espacio de suprema importancia tanto en el mundo celeste como el mundo subterráneo, desde los cuales accede a este mundo, por lo tanto es un buen elemento comunicador entre ellos. Sobre el simbolismo y rol de la serpiente se han escrito numerosos trabajos de índole iconográfica, siendo también notable la gran cantidad de trabajos en el campo etnográfico y de la tradición oral, en la cual es protagonista. Por lo tanto, el propósito de este acápite es intentar mostrar aquellas evidencias iconográficas en las cuales la serpiente ha sido destacada en las tradiciones de la cultura lambayeque y chimú, en las cuales la serpiente ha sido mostrada por lo menos de la siguiente manera:

Fig. 364

Fig. 365

- De forma naturalista, enroscada, extendida u ondulante.
- Su forma ha sido utilizada como una *paccha*, es decir un recipiente relacionado con un ritual al agua. La serpiente arroja agua por la boca.
- La serpiente es un arco de dos cabezas (Shimada, 1995), tiene el cuerpo liso, o puede ser encrestado con triángulos consecutivos, con representaciones de olas que se dirigen en sentidos opuestos desde la parte central del arco o con círculos-esferas que emanan de su cuerpo, conectadas con él mediante un canal (Fig. 369).
- La serpiente puede tener una cabeza en cada uno de sus extremos, ambas miran en sentidos opuestos (Fig. 366, ML101591) o coinciden en la misma dirección(Zevallos, 1989: 22).

- La serpiente tiene un recinto arquitectónico propio dentro de un conjunto sagrado como se aprecia en el escenario inferior del vaso B de Denver (Ver capítulo 4).
- Las embarcaciones de totora son serpientes que navegan sobre el mar convertido en un personaje expresado con rostro humano (Fig. 368) (Fragmento procedente de San José de Moro).

Fig. 366

- Formas serpentiformes bicéfalas se relacionan con embarcaciones y buzos en medio marino (Antze, 1965; fig. 10).
- Las sogas son serpientes.
- La serpiente puede tener cabeza de felino y cuerpo serpentiforme encrestado (ML400016).

Fig. 367

- La serpiente puede ser doble: puede tener un cuerpo dentro de otro mayor y "generar" ambas peces, hombres, crustáceos y batracios dentro de su cuerpo (Ver el vaso B de Denver en el capítulo 4). Es una serpiente vinculada al medio acuático tanto dulce como marino.
- La serpiente brota de manos, pies y cabeza de diversas deidades celestes.
- La serpiente hace pareja constante y recurrentemente con una iguana o lagartija (Fig. 352/364).
- La serpiente representa a los largueros de las literas y de los horcones en las construcciones, pues en ambos casos, su cabeza es el remate de los extremos.
- La serpiente mítica tiene orejas en punta, pero además un "cuerno" que se proyecta hacia delante, sobre la frente, de forma curva. Esta serpiente tiene además una lengua que se proyecta hacia arriba en oposición al cuerno, a veces coincidiendo en sus extremos (Fig. 365).
- La serpiente genera burbujas o círculos generadores de vida en torno a su cuerpo.
- La serpiente acompaña a otros animales, especialmente al sapo y la iguana.
- La serpiente es apresada y devorada por un ave (Fig. 298).
- El sol tiene rayos de serpiente (Fig. 367, ML019597 y mural de Huaca Las Ventanas).

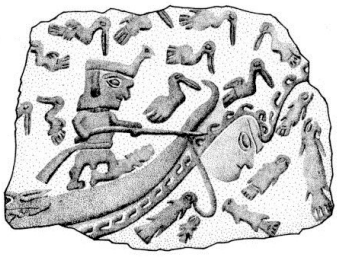


Fig. 368

Sin duda, la búsqueda puede ser más exhaustiva, pudiéndose agregar y ordenar estos temas de un modo más adecuado. Sin embargo, esta variada temática permite destacar la importancia de la serpiente como protagonista indiscutible de mitos de creación, a partir de sus características formales y contenidos cuyo detalle ha sido descrito en el capítulo 4 de este libro.

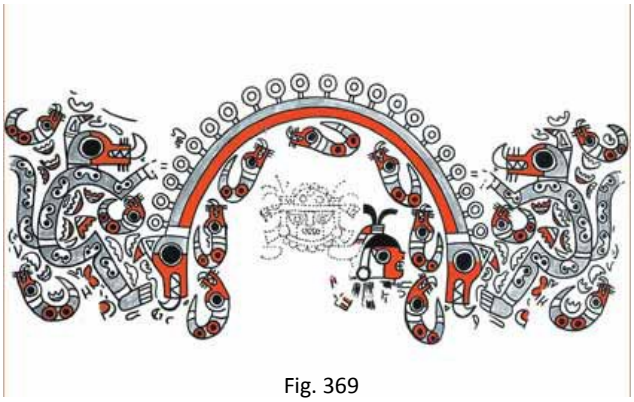


Fig. 369

Un elemento adicional que debería ser considerado, se refiere al aspecto biológico y propiamente anatómico de las serpientes en general, pues los individuos machos, se caracterizan por tener un órgano reproductor de dos penes de igual tamaño que los especialistas llaman hemipenes, cuyo

tamaño depende de la especie (Fig. 371). En realidad, las serpientes tienen un organo reproductor opuesto a la lengua bífida, un hemipene no es más que un órgano que se bifurca, cada uno con un testículo. Creo que es necesario considerar este aspecto puesto que ciertas representaciones de serpientes, incluyen una horqueta en el extremo opuesto a la cabeza, que puede tener apariencia felínica (Fig. 370, ML400016).

Por cierto, los hemipenes y la lengua bífida encajan perfectamente con el simbolismo del concepto de cabeza y cola en el orden de los animales, que hemos desarrollado en otro trabajo (Narváez 2003).

Fig. 370

Fig. 371

Respecto del simbolismo de burbujas, esferas o círculos de creación relacionadas con la deidad serpiente, que han sido descritos en el capítulo 4 de este libro, permiten un mejor entendimiento de ciertas representaciones en la iconografía andina, que muestran a serpientes con estos círculos adosados a su cuerpo, de diversas maneras. Particulamente interesante son los círculos u ovalos con punto central, como el elemento más recurrente, que sugiere el elemento natural de un cigoto o huevo ancestral, que genera vida dentro de su núcleo en la forma de yema esférica rodeada de la clara del huevo dentro del cascarón. Por ello es tan importante la serpiente. Ella genera vida dentro de sus burbujas, huevos o círculos de creación y la iconografía andina lo revela de varias maneras.

Fig. 372

Como hemos mencionado, las serpientes como todo en la naturaleza tiene su par, su doble, por ello en el mito descrito para el vaso B de Denver, la serpiente es una dentro de la otra, una de ella llena de peces, con apéndices en la forma de volutas que brotan de su cuerpo, la otra serpiente, de mayor tamaño, al parecer estaría más vinculada al agua dulce, pues tiene crustáceos, peces lacustres y batracios desde donde brotan las plantas, arbustos y árboles diversos.

Hemos encontrado un plato de estilo cajamarca en la colección del Museo Larco (Fig. 374, ML 031693), que consideramos encaja perfectamente con nuestra interpretación pues está dividido en tres grandes campos, el primero en la parte superficial, cerca del borde de la vasija decorado unicamente con olas. En un segundo nivel, hay varios campos dentro de los cuales se aprecian elementos poco legibles por ser muy abstractos, pero rodeados de círculos -óvalos con punto central. En el campo más profundo, que ocupa toda la parte baja y central del cuenco, está dominado totalmente por una gran serpiente, rodeada de gran cantidad de círculos-óvalos con punto central, pero además tiene el atributo de las volutas dentadas que emanan de su cuerpo. El paralelo es tan cercano, que nos permite decir que el mito relacionado con esta deidad serpiente, no solamente alcanzaba a las civilizaciones costeras, sino además a los territorios de la sierra y valles interandinos, de los cuales la cultura cajamarca es tan representativa.

De la misma forma, la relación entre serpientes (generalmente en pareja), con ovalos-círculos con punto central es un asunto muy recurrente (Fig. 376, ML018496) como se puede

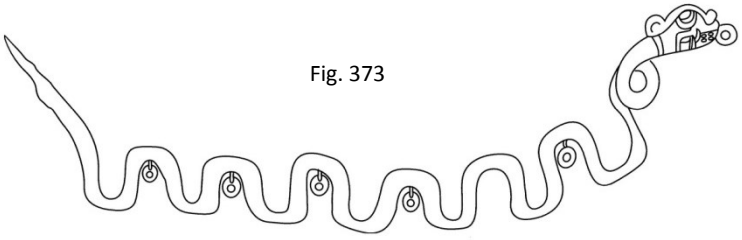


Fig. 373

observar además en el material cerámico procedente de San José de Moro (Castillo, 2011) en donde es común este tipo de representaciones, incluyendo aquellas en donde del cuerpo de las serpientes brotan motivos fitomorfos como consecuencia de su capacidad creadora.

Estilísticamente, estos rombos fitomorfos guardan estrecha relación con la cerámica Huari registrada en la sierra central desde donde este motivo puede haberse difundido. Sin embargo, al margen de estas procedencias, lo que es claro es que el concepto de fertilidad en torno a la deidad serpiente va más allá de las fronteras culturales en el desarrollo cultural costeño.

Esta relación se expresa también en la cultura moche, con serpientes de cuyos cuerpos brotan plantas (Vergara y Sánchez, 2008) o en la cultura chancay en la costa central, en la que personajes antropomorfos de cuyas bocas, cuerpos, brazos y piernas brotan serpientes, tienen motivos fitomorfos emergiendo de sus cabezas (Reid, 1979: 104), estableciendo una relación específica entre ambos conceptos.

Fig. 374

En los petroglifos de Samanga de la sierra de Piura, se ha registrado una gran roca en la que la serpiente, como elemento central tiene a ambos lados de su cuerpo una serie de semicírculos concéntricos que consideramos una forma de expresión del mismo concepto (Fig. 377, tomada de Polía, 1992). En este caso, algunos de los elementos complementarios tiene rasgos pisciformes. En la pintura mural de las pirámides de Batán Grande, se encontró una serpiente bicéfala en la forma de un arco, cuyo borde superior está decorado con círculos que se conectan con el cuerpo de la serpiente mediante un soporte, detalle que coincide con el concepto de las burbujas de la deidad serpiente del vaso B de Denver. Si esto es correcto, podríamos inferir que este elemento –los círculos con soporte- que caracterizan las "radiaciones" de la cabeza de personajes de tanta importancia como las deidades Huari y la deidad de la Portada del Sol de Tiahuanaco, ratifican su rol creador, pues son remplazados por animales o frutos.

Una representación serpentiforme, con las mismas extensiones bífidas que salen de la boca y de cuyo cuerpo salen también circulos conectados a su cuerpo (a ambos lados de la cabeza y en la cola) se pueden ver también en los petroglifos de Toro Muerto (Fig. 378, tomado de Linares 2011: 132,163). Este personaje, incluye además, un diseño serpentiforme adicional dentro de su cuerpo. Es decir, repite elementos bastante semejantes a los ejemplos anteriores.

De otro lado, en base a estudios etnográficos, se ha propuesto una relación de oposición entre las serpientes constrictoras y las serpientes venenosas, de tal manera que son las primeras las que adquieren un rol sagrado (Narby, 1997: 110). En la costa peruana es común la presencia de la macanche (*Boa constrictor ortonii*), una boa constrictora costeña que se alimenta de ratones de campo, aves, sapos y algunos mamíferos menores. Esta serpiente se puede utilizar además como guardían de la casa, por lo tanto se la puede criar y alimentar. Estas son serpientes relacionadas con la vida, a diferencia de las serpientes venenosas, cuya relación más directa es con la muerte, por lo tanto podrían considerarse como una antítesis y el opuesto de la serpiente convertida en una deidad por su capacidad creadora. Los campos de cultivo, los grandes sistemas de canales, de forma serpenteante, debieron constituir una expresión permanente de culto, sobre todo en la mitad del año en que llega el agua por los ríos y los canales de riego se colman bendiciendo las chacras. Un momento esperado para el cual se debieron organizar diversos "pagos", ceremonias y cultos pertinentes para conseguir el favor de los dioses. Por ser anfibias, las serpientes constrictoras son un buen comunicador entre el mundo de las profundidades y este mundo, sabiendo que el mundo celeste tiene en la vía láctea a la serpiente por excelencia, de donde procede el agua que fertiliza la tierra y que se almacena en puquios, lagunas, ríos y mares. Al decir de los tucumanos, el Río Jordán –como se conoce a la vía láctea-, tiene varios "pocitos" en donde se genera el agua que permite la vida en un medio semidesértico (Narváez, 2000). Estos pequeños pozos, son observados como formaciones circulares de grupos de estrellas alrededor de la serpiente celeste. Cuando pedimos a nuestro informante que hiciera un dibujo del río jordán y sus pocitos, el resultado no pudo ser más sorprendente, pues a la forma serpenteante se le agregaron los círculos en su contorno. Esta información calza perfectamente con las expresiones iconográficas que estamos comentando.

Fig. 376

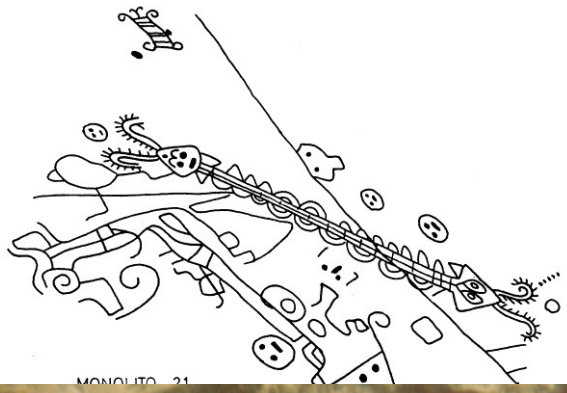


Fig. 377

Este rol fertilizador se expresa además en diversos mitos peruanos que describen a la serpiente conviviendo con una mujer con la que tiene descendencia (Ortiz, 2004), pero además, es una serpiente que puede competir con otros animales, siendo finalmente convertida en enormes rocas y cerros pétreos por la participación de los dioses mayores (Toro, 1991).

En el pasado prehispánico, es evidente que la serpiente fue relacionada con diversos animales con los que aparece convertida en una unidad mítica que expresa una forma distinta por agregado, de sus propios poderes. Por ello no es extraño encontrarla con cuerpo de serpiente y cabeza de venado, o cuerpo de serpiente y cabeza de felino, o cabeza, tal vez de "zorro". Estas formas de expresión iconográfica, no son solamente propias de la costa norte del Perú, sino que son parte del universo andino. La serpiente con cabeza de venado, es además un mito que se puede verificar desde América del norte y Centroamérica, siendo bastante conocidas las pinturas rupestres prehispánicas de Baja California, que la muestran de forma reiterada. En la mítica kumiaí es *Maijañuí*, una serpiente que encierra mucha sabiduría en su propia naturaleza (Morales Males, 2003: 112; Fauconnier y Lemaitre 2012. Fig. 379).

Fig. 379

Podríamos confimar la relación de la serpiente que tiene capacidad de volar como las aves (Fig. 380), pero además tiene cabeza de venado en las culturas aborígenes de Norteamérica, como la que ha sido registrada en Moundville, Alabama. (Neurath, 2008: 185, fig. IV.6). El mito del venado serpiente fue bastante conocido en toda América, como lo podemos apreciar además en la cerámica moche, en la costa norte del Perú (Hocqhenghem, 1989). La misma trascendencia la expresan las serpientes emplumadas, siendo la más conocida, Quetzalcoatl, una deidad mejicana de gran sabiduría, cuyos cambios en su fisonomía son consecuencia del cambio de la estación seca a la estación lluviosa.

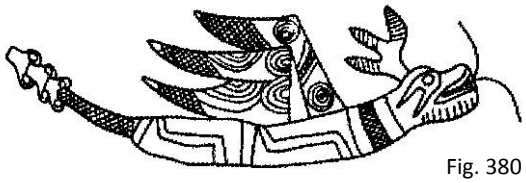


Fig. 380

Fig. 379

Sin duda, la serpiente se transforma así, en el protagonista por excelencia de la vida, expresándose mediante su relación iconográfica con el agua, los peces, plantas, aves, hombres y animales. Sin duda fue uno de los personajes de mayor poder y sabiduría en el campo de la mítica prehispánica de modo general y de la costa norte del Perú de modo particular. Este concepto fue diametralmente contrapuesto como consecuencia de la conquista y colonización española, pues en adelante, la serpiente fue concebida como la expresión más idónea del demonio como encarnación del mal y el pecado.

En la tradición oral del continente americano, ha supervivido la tradición adicional de la serpiente que, dueña del agua, también puede causar inundaciones y destruirlo todo, considerándose esta catástrofe como un muestra del enojo de los dioses. En el Perú, son diversas las serpientes, que de forma amenazante se dirigen entre las montañas y los valles destruyéndolo todo, pero finalmente convertidas en piedra por el accionar de deidades relacionadas con el rayo, como elemento destructor. Un tema semejante puede ser considerado el caso de la región de Oaxaca en México, en donde el mito de una serpiente que baja de las montañas hacia el mar, o al revés, que sale del mar y se dirige por el lecho de un río hacia las montañas destruyendo todo a su paso, es también paralizada por un rayo que le destruye la cabeza. "Siguiendo con el relato mítico, una vez que la serpiente salió de su guarida, el rayo aparece y detiene el camino sinuoso del reptil. Para evitar que ocasione una inundación, el rayo le corta la cabeza. En Huamelula, el rayo es identificado con Santiaguito y en el pueblo huave, con san Mateo" (Oseguera, 2009).

Los crustáceos

De modo genérico estos animales, tanto de agua dulce como de mar, han sido bastante representados, por lo que se deduce su importancia (Fig. 381: ML023272; 382: ML020362); 383: ML023237). Cangrejos de mar o de río, langostinos y camarones forman parte de contextos iconográficos bastante notables e interesantes, por su relación con mitos de creación. Las especies existentes en nuestros ríos de la costa, incluyendo la región de Lambayeque, son el cangrejo de río (*Pseudothelphusa chilensis*) y el camarón de río o camarón rojo (*Cryphiops caementarius*). Una de las características más interesantes de estos crustáceos, es que van perdiendo su caparazón a medida que van creciendo, regenerándose y adaptándose a su crecimiento. Las hembras luego del apareamiento acostumbran depositar sus huevos en las desembocaduras de los ríos, de modo que los ejemplares juveniles deben migrar permanentemente aguas arriba hasta alcanzar la edad adulta.

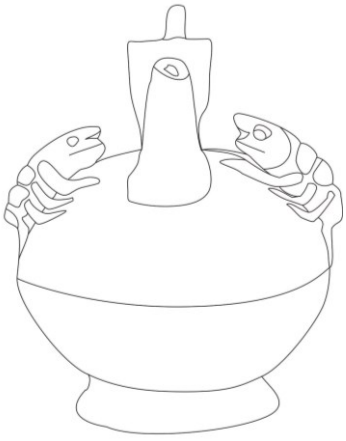


Fig. 381

Fig. 382

Sus predadores son varios, entre ellos debemos mencionar a los peces que buscan especialmente a los individuos juveniles; las garzas de varias especies, el Martín Pescador (*Chloroceryle americana y Megaceryle torquata*); las gaviotas, tanto marinas como la andina, varios patos que frecuentan los ríos -especialmente el pato zambullidor- y el flamenco (*Phoenicopterus ruber*). Los mamíferos que gustan de los camarones son la nutria marina (*Lutra felina*), que puede penetrar en los ríos en su busca y el zorro (*Pseudalopex culpaeus*), que lo busca cerca de la orilla de las fuentes de agua y en aguas poco profundas. De este modo se presta para ser una de las especies que se incluyen en obras escultóricas de cerámica, líticas o de metales preciosos, en muchos casos como parte de contextos rituales o religiosos.

Generalmente, los crustáceos han sido representados de manera bastante naturalista y están fuertemente relacionados con el orden de los peces y las aves como elementos inseparables en el mito de creación que describe el vaso B de Denver. Como hemos visto, desde el interior del cuerpo de la deidad serpiente, se genera vida y entre los seres más representados están los crustáceos en el ámbito de "burbujas" y canales que se interconectan con el cuerpo de la deidad serpiente (Ver capítulo 4 de este libro). Sin embargo, no debemos sorprendernos de la forma como en el campo mítico, los camarones y cangrejos pueden compartir un mismo contexto iconográfico con los felinos y un paisaje poblado de canales de riego y terrazas de cultivo, como se puede observar en la famosa piedra de Sayhuite, en la sierra sur del Perú (Carrión 2005, [1955]). Precisamente en el extraordinario trabajo de Rebeca Carrión podemos ver como las pacchas –dedicadas a ritos de

fertilidad- incluyen a camarones y sus nazas, habiendo sido incluidos dentro de los animales sagrados como los felinos, venados, serpientes y aves.

La representación de crustáceos tiene raíces bastante antiguas en la región, por lo menos desde tiempos del formativo peruano. No solamente fueron representados en el contexto de un mito de creación, como el caso del vaso B de Denver o la copa del Museo Larco, sino que debieron ser parte muy importante de la dieta, pero también marcadores del tiempo, pues la estación de lluvias, permitía encontrarlos hasta en los grandes canales de irrigación del sistema hidráulico. No es extraño aún hoy en la parte baja del tradicional valle de La Leche de Lambayeque, encontrar en las casas campesinas, redes como instrumento de pesca para capturar camarones cuando los canales de riego son colmados de agua.

En Arequipa, específicamente en Iquipi, capital del distrito de Río Grande escuchamos el conocido mito relacionado con el camarón de río, que identifica a esta especie como una piedra preciosa, una esmeralda con ojos de rubí, considerandola como una "illa" mágica, madre protectora de la especie, que vive en las oquedades del río Grande. En esta región, la importancia del camarón es notoria, expresándose en una danza tradicional considerada como danza de cosecha que muestra su proceso de extracción y comercialización.

El enfrentamiento Cangrejo-Zorro

Uno de los temas más interesantes en la cerámica de esta región, tanto en la del estilo chimú, como la de estilo lambayeque, una mixtura de ambas, expresa un recurrente "enfrentamiento" entre un cangrejo y un mamífero poco definido que tiene una cola larga hacia atrás, las patas un poco estiradas hacia adelante, frente a las tenazas del cangrejo (Fig. 384: ML024311). Su jerarquía se expresa con un gran tocado semilunar. Por su parte, el cangrejo parece representar una especie en particular, pues las patas las tiene solamente hacia adelante, tal como las presentan las centollas, cangrejos pertenecientes a la familia *Lithodidae*. Sin embargo, esta especie no tiene tenazas prominentes y la extracción de este crustáceo es muy complicada aun hoy, debido a que habita a profundidades superiores a los 350 m, lo que haría imposible la exploración de su habitat en épocas prehispánicas. Una mejor identificación de especie, por lo tanto, es parte de tareas de investigación adicionales.

Fig. 384

Fig. 385

En el caso de los cangrejos de río, como hemos señalado, uno de sus predadores naturales es entre otros, el gato montés y el zorro. Es muy posible que existieran historias o relatos que relacionaron a ambos personajes, siempre alrededor de la estación húmeda del año, que es cuando aparecen los cangrejos e inclusive pueden salir de las fuentes de agua y hacer largas caminatas en superficie.

Este hecho, debe ser parte de la representación reiterada del cangrejo en los mitos de creación más conspicuos, como el que hemos referido para la copa del Museo Larco y el vaso B de Denver. Definitivamente, los cangrejos, tan profusamente representados, como parte de relatos fantásticos en el arte moche, son parte de este conjunto de animales sagrados. Los cangrejos forman parte de aquel grupo de animales que tienen de forma natural mecanismos de defensa (quelas o caparazones) como los armadillos, camarones, cangrejos, tortugas o escorpiones, que muchas

veces los convierten por ello en guerreros o en protagonistas de enfrentamientos con sus predadores u otros personajes fantásticos propios del mundo mítico. Es interesante el hecho de haber sido representados dentro de espacios llenos de puntos pequeños en relieve, que podría ser interpretado como un plano celeste.

En el área sudamericana, con excepción actual de Ecuador, existen varias especies del famoso zorro cangrejero (*Cerdocyom thous*), una especie muy difundida que habita desde el nivel del mar hasta los 2000 m, se alimenta de ranas, huevos, aves, insectos y por supuesto, cangrejos (Wilson y Reeder, 2005).

Alrededor del personaje se han elaborado diversas historias en la forma de cuentos que hoy forman parte de las tradiciones orales de muchos países latinoamericanos, desde los zapotecas de Méjico hasta los mapuches en Chile (Morel, 2011), que narran sobre todo las competencias entre ambos personajes. Generalmente, dado el carácter y autosuficiencia del zorro y la astucia e inteligencia del cangrejo, siempre resulta ganador este último, un concepto opuesto a las famosas fábulas de Esopo que dominaron Europa, en las que el ganador es siempre la zorra.

Un animal mítico con apéndices de serpiente

La particular representación mitológica de un mamífero con apéndices de serpiente, la hemos registrado en varias colecciones de cerámica prehispánica correspondiente con la cultura Lambayeque (Fig. 386, ML020330), personaje que aparentemente no tiene antecedentes en la cerámica moche, que puede ser descrito de la siguiente manera:

1. Es un animal de cabeza alargada, ojo ovalado, un hocico pronunciado que muestra los dientes, cortos y homogéneos entre ambas mandíbulas.
2. Tiene brazos semiflexionados levantados hasta la altura de la cabeza, uno de los brazos aparece delante de la cabeza y el otro por detrás. Las patas son normalmente cortas y muestran los dedos al final.
3. Los dedos de ambas manos están sujetando el cuerpo de una proyección serpentiforme que nace del cuerpo por la nuca, detrás de la cabeza. Esta serpiente se proyecta hacia arriba y luego se dobla hacia abajo, manteniendo la cabeza por delante del hocico del personaje. De la parte delantera, a la altura del abdomen sobresale otro cuerpo serpentiforme, con la cabeza muy parecida a la del personaje central, que se dobla hacia delante.
4. Otra proyección serpentiforme nace de la espalda y se proyecta hacia abajo. Tiene la misma cabeza que las demás.
5. Este personaje está acompañado de otro de forma zoomorfa, aparentemente sentado, con las patas y brazos hacia delante. En algunos casos este animal se encuentra sobre la cabeza y en otros casos bajo los pies.

Fig. 386

6. El personaje a veces aparece de pie, de forma vertical y en otros casos casi en posición horizontal.
7. En algunos casos tiene una sola proyección serpentiforme que sale de la parte baja de la espalda, el personaje se presenta de pie, con una cabeza trofeo con círculos pequeños debajo de ella, como si se tratara de sangre que gotea y en la otra mano el arma en la forma de un cuchillo de hoja ancha semicircular. El animal acompañante, en la forma de un zorro, se ubica sobre la cabeza, tiene en un caso un cola abierta como un abanico, como si estuviera emplumada, lo que complejiza al personaje.
8. Aparece tanto en vasijas negras como del estilo tricolor.
9. A veces el fondo del personaje es un campo de piel de ganzo. En otros casos, este fondo es liso.
10. La representación aparece en ambos lados del cuerpo de vasijas globulares, con base de pedestal y picos troncocónicos unidos con asa puente (Fig. 386, ML020330).
11. Debajo de la base de los picos troncocónicos se han aplicado aves con la cabeza hacia arriba y los picos largos, robustos y horizontales. En la parte central y a los lados del pico siempre se hace un diseño ovalado, como si el pico tuviera una "bolsa", lo que podría sugerir la figura de un pelícano (ML020458).
12. En un caso (ML023242) el asa puente tiene un mono en la parte central y no hay aves a ambos lados de la base de los picos troncocónicos.

Evidentemente se trata de un personaje mítico cuya identificación no es sencilla, sin embargo podríamos partir de la comprensión del animal auxiliar, pues tiene los mismos rasgos de su cabeza. Este animal auxiliar tiene la cola larga, frondosa y no desarrolla ninún espiral en su extremo como ocurre con los monos o los felinos, por lo tanto podría ser identificado como un zorro. Además tiene la caída característica de la cola del zorro. Sus fauces muestran los dientes y las orejas no son muy grandes, aspectos que coinciden con el personaje principal, al que le brotan serpientes contra las que parece luchar, pues coge con la mano a una de ellas. Cuando tiene una cabeza trofeo y un cuchillo, la cabeza tiene la misma forma que la suya, por lo tanto es un degollador dentro de su propio orden animal, como los dioses que cortan cabezas humanas. Su relación con las serpientes resulta importante, pues establece de este modo su genésis mítica mediante serpientes que les brotan del cuerpo, especialmente de las cabezas, manos y pies. Este misterioso y fantástico animal será uno de los personajes cuyo enigmático rol en el imaginario prehispánico de la costa norte, se constituirá en tema de investigación futura.

LOS INSECTOS

La araña

Aunque son pocas las representaciones de arañas en la iconografía lambayecana, no podemos dejar de enfocar un tema que es trascendente en la cosmovisión andina de modo general. La araña, convertida en una deidad, ha sido considerada en la cultura universal como una de las protagonistas en el desarrollo civilizatorio, pues es la tejedora por excelencia que enseñó a la humanidad el arte textil y la mitología universal está plena de relatos extraordinarios.

Fig. 387

En nuestra región, las representaciones de este insecto tejedor, son en realidad muy pocas. Una de las más notables pertenece a la colección del Museo Brüning de Lambayeque (Fig. 387, tomada de Shimada 2009, fig. 84), en la forma de un prendedor, que la representa con una gran cabeza con ojos redondeados remarcados con un reborde, dos depresiones circulares definen la nariz y dos quelíceros a ambos lados de la boca alargada. De la cabeza le salen cuatro patas a cada lado, separadas de modo equilibrado y que terminan en punta. El abdomen es ovoide y liso, en la punta del cual se suspenden ocho esferas, en dos hileras de cuatro cada una, colocadas de modo horizontal y paralelas. Estas esferas hacen referencia a los huevos del personaje. Dado su alto

estatus, es divinizada mediante la colocación de un gran tocado en dos partes, la primera de forma semiovoidal con un repujado de círculos en todo su borde. El tocado se completa detrás con un gran penacho de forma semilunar, cuyo borde está repujado con líneas cortas paralelas, que consideramos plumas. De los extremos del tocado, se suspenden dos colgajos de forma trapezoidal. Debemos considerar de este objeto el número ocho de los huevos que coincide con el número de patas, que podría tener reelación con resgistros etnohistóricos sobre los cuales hablaremos más adelante.

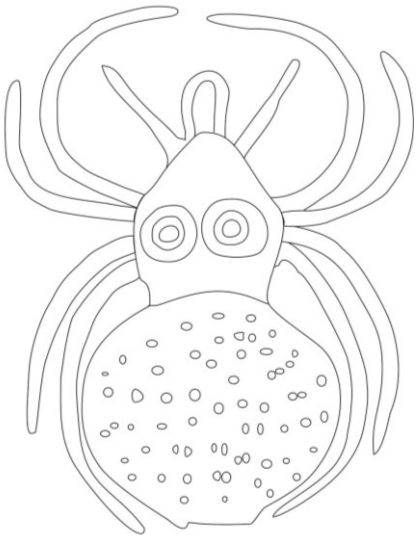


Fig. 388

La otra araña que conocemos ha sido publicada, pero no descrita, en un artículo sobre el oro de Lambayeque (Kauffmann, 1989). Es un objeto de oro, que parece ser un colgajo, también tiene cuatro pares de patas, dos pares hacia adelante y dos hacia atrás, la cabeza muestra ojos redondeados con reborde y el abdomen cubierto de numerosas semiesferas pequeñas trabajadas en repujado. La cabeza es ligeramente en punta y a ambos lados se proyectan los quelíceros de forma recta. En el centro una argolla alargada debió servir como elemento de sostén del colgajo. No tiene ningún otro accesorio (Fig.388, tomado de Kauffmann 1989).

Fig. 389

En el Templo de la Piedra Sagrada de Túcume, caracterizado por la presencia de numerosos sacrificios humanos sangrientos, que implicaron no solo la decapitación sino abrir la caja toráxica probablemente para extraer el corazón, se encontraron gran cantidad de conchas de *Spondylus*, sacrificios de llamas, pero además centenares de objetos de plata en miniatura, expresando todo tipo de objetos. Entre ellos debemos mencionar la presencia de una araña hecha en una lámina de plata, recortada y repujada, con pocos detalles, pero que muestra con claridad la separación del cefalotórax y un abdomen voluminoso, de un tamaño mayor, liso (Fig. 389). Llama la atención la representación de las patas traseras, pues son notoriamente más cortas que lo normal. Al respecto podemos plantear dos sugerencias: la primera se refiere a la labor propiamente dicha, pues puede tratarse de la habilidad del artesano o consecuencia de hacer un trabajo rápido y poco detallado. La segunda sugerencia tiene que ver con el aspecto simbólico de la representación, pues es conocido el hecho de que las arañas eran parte de los procedimientos adivinatorios, tratando de romper sus patas y de este modo conseguir una respuesta del oráculo que el sacerdote podía leer.

En la región, son conocidas además representaciones de arañas en diversos contextos, desde los funerarios, como el caso de las tumbas de Sipán, hasta los arquitectónicos. En el primer caso, aparecen en la tumba del Viejo Señor, que las tenía en el cuello, conformando un collar de 10 grandes cuentas de oro, que muestran a la araña en su tela en un lado y en el lado opuesto, la representación de olas encrestadas que se extienden desde su centro en direcciones opuestas.

En el mural complejo del recinto esquinero de Huaca de la Luna, la araña resulta una de las protagonistas, al haber sido representada en un relieve de forma bastante naturalista y sencilla, sin atavíos o tocados. El personaje está ubicado en la parte alta del muro y mira hacia abajo; tiene cuatro pares de patas, que se proyectan de forma curvada, dos pares hacia adelante y dos pares hacia atrás. En el mismo contexto arquitectónico, la fachada principal de Huaca de La Luna, muestra un conjunto de siete escalones completamente decorados. El tercer nivel corresponde a un conjunto de arañas separadas en paneles uniformes, que se repite 25 veces, de acuerdo con las reconstrucciones

realizadas por el proyecto (Uceda et al, 2011: 81), aunque en el texto se refieran a 32 arañas siamesas (op cit, 39). Estas arañas comparten el escenario con danzantes, hileras de prisioneros, felinos con cola de serpiente, un pescador y personajes mitológicos complejos. En realidad es una representación monumental, dadas las dimensiones del panel en la fachada: 74.30 m. de largo y una altura del escalón, de 2.98 m.

Este caso particular del arte moche, muestra a las arañas de un modo poco naturalista, pues tiene atributos antropomorfos, pero además muestran cuchillos en las manos antropomorfizadas y otros detalles que dan a entender lo complejo de su representación: "Si comparamos cada panel, las representaciones son muy disímiles entre ellas. La forma, orientación y tamaño de los apéndices bucales es muy variada, al igual que el motivo facial que encierran: así, en algunos casos parecen tratarse de cabezas perfiladas de animales, en otras de personajes míticos (op cit, 39). Los arqueólogos del proyecto Huaca de la Luna consideran que se trata de repersentaciones simbólicas de arañas "siamesas" pues tienen dos cabezas y comparten el abdomen, teniendo el cefalotórax representaciones variadas. Siempre la cabeza izquierda es naturalista, mientas que la opuesta incluye rostros humanos o de seres míticos zoomorfos. Han considerado que se trata en todos los casos de representaciones muy parecidas, a excepción de una, que encajan dentro de la la especie *Argiope argentata*(Fig.390), que ha sido propuesta para señalar su presencia enel contexto iconográfico de Sipán (Alva 2008). El dualismo de estas arañas es señalado como un concepto que procede por lo menos de las sociedes cupisnique del periodo formativo peruano. Sin embargo, no encontramos una propuesta en el ámbito de la cosmovisión moche. Trabajo que puede revisarse en varios estudios (Hocquenghem , 1987; Golte, 2009).

Fig. 390

En el campo etnográfico, se han realizado algunos estudios referidos a la araña, uno de ellos es el de Juan Carlos Vilcapoma (2012), en que se destaca el simbolismo de este animal en las sociedades tradicionales del área andina, habiéndose establecido diversos temas bastante interesantes, sobre todo en aspectos referidos al clima y el cambio hacia la estación húmeda,

Fig. 391

En el campo etnohistórico, uno de los trabajos más interesantes es el que ha realizado Laura Laurencich Minelli[12] (2008), apoyandose sobre todo en el trabajo del cronista Blas Valera en el que se hacen referencias notables respecto de *Uru,* voz quechua que hace referencia explícita a la araña. Los resultados del estudio son sorprendentes pues *Uru* se relaciona directamente con la Yunapa, ella la entreteje; "…Es decir, la Yupana es imagen de la Pachamama, pero Uru es quien la realizó a imitación de su tela" (Laurencich 2008:120). De la lectura de Exsul Inmeritus, se colige además el rol de los tejidos como portadores del espíritu de los pueblos antiguos, razón por la cual eran tan importantes durante las épocas de conquista incaica, pues eran verdaderos botines de guerra. El uso de estos tejidos para trasmitir ese espíritu en las nuevas generaciones era un ritual de extraordinaria importancia. El texto es muy importante y los citaremos *in extenso*: "Por ejemplo, un quipocamayoc tomaba una tela antigua, la deshilaba con cuidado sin atacarla con lamas, la tejía de nuevo y hacía símbolos y hebras para las colgantes del quipu. De esa manera, como la araña coge la mosca, en el quipu hecho así, se capturaba el espíritu de los pueblos antiguo –que en otro lugar llamé purunrunas-que hollaron la misma nuestra tierra, respiraron nuestro mismo aire, bebieron nuestra misma agua, veneraron a nuestras mismas estrellas"(Citado por Laurencich, op cit, 121).

[12]Laura Laurencich ha generado una gran controversia entre los historiadores respecto de los manuscritos atribuidos al cronista mestizo Blas Valera. Diversos investigadores dudan de la autenticidad de los documentos y consideran todo un gran fraude. El debate persiste.

Esto permite a la autora decir que: "El mito sería entonces que la araña era la que capturaba simbólicamente la mosca para que no se pierda el soplo vital de los antepasados y se trasmitiera a los hombres contemporáneos a los cuales enseñaba cómo entretejerlo en los textiles nuevos. Es decir, las hebras de los textiles de rango al igual que el hilo de la araña, capturaban y mantenian el espíritu vital de los antepasados" (op cit 121). *Uru*, la araña que teje, además es quien: "de cuya boca sale la hebra, al igual que de la nuestra boca las palabras" y simbólicamente tiene en el estudio comprobada relación con números sagrados, en especial el número 8, pues un quipo con 8 nudos consecutivos, de acuerdo con el cronista significaba: *"maiores primi in Urus sacralitate"* (Los antepasados fundadores en la sacralidad de Uru" (op cit, 122).

De otro lado, es conocido el rol que tenían las arañas para los adivinos en el antiguo Perú (Taylor 2003:105), y su importancia en la cosmovisión andina, pues siendo un personaje celeste, se constituye en uno de los animales que establece el nexo con los muertos y la pachamama, pues captura al quinto día el espíritu de los difuntos expresado en la forma de una mosca, momento que finalmente es recibido por la pachamama. Su relación con las esferas celestes resulta un asunto discutible pues se ha sugerido que son criaturas solares (Polía, 1999), tema sobre el cual nos hemos referiridoantes, cuando tratamos sobre la diosa tejedora, cuyas relaciones con la araña y la luna son bastante cercanas.

Fig. 392

Fig. 393

Un inicial acercamiento a la iconografía de la artesanía textil tradicional en el norte peruano, nos ha llevado a la identificación de uno de los iconos más representativos de varias tradiciones ancestrales, desde Túcume en la costa norte hasta Lamas en la Amazonía nororiental peruana. Se trata de la representación de una "X" desde la cual se han generado variantes sencillas. En el caso de Túcume, el diseño implica el relleno de los dos triángulos opuestos que forman la "X" (Fig. 392), cosa que también sucede en el caso de Lamas (Fig. 393), sin embargo, la "X" en este caso, tiene como agregado una linea horizontal en el centro, resultando un símil bastante cercano con la iconografía prehispánica lambayeque, cuando se muestra el telar en forma de "X" y la deidad tejedora a su lado (Fig. 391, ML100322). Estas expresiones sencillas, constituyen un hallazgo iconográfico maravilloso y refieren desde nuestro punto de vista, una contundente expresión de continuidad, aunque sea solo formal, pues en la memoria colectiva, no hay explicación respecto de la forma y su relación con la deidad tejedora, la luna y la araña mítica. Sin embargo, este conocimiento nos permite retomar una vieja idea que podría ser inspiradora para las actuales generaciones de tejedoras norteñas.

Cuando conversamos con Don Adolfo Sangama Shapiama, tejedor de Lamas, nos mostró además su telar (Fig. 394), conformado por una estructura rectangular con dos largueros que sirven de parantes, de un poco más de 2 m de longitud, y dos travesaños de 1.20

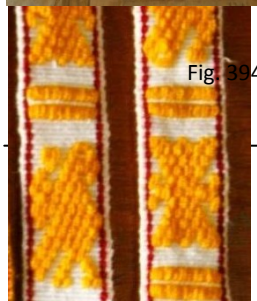


Fig. 394

m aproximadamente en los extremos. Estos travesaños tienen los extremos adelgazados que les permite introducirse en los largueros perforados para colocar pasadores de madera que permite subir o bajar estos travesaños a medida que avanza el tejido. Debido al tipo de telar, la estructura tiende a ser poco estable, por lo cual el tejedor colocó un par de grandes clavos de metal en la pared, de modo que colocado en telar entre ellos, le da estabilidad. Frente a esta situación, le consultamos si es que era posible colocarle un par de largueros adicionales que formaran una "X" dentro del rectángulo. Luego de un breve silencio ante la propuesta, Don Adolfo consideró que era una buena alternativa, pues le podría servir para darle mayor estabilidad, dejando de lado la necesidad de colocar los clavos en la pared. Luego de este diálogo, habló con su esposa en lengua quechua durante un momento. Cuando requerimos la traducción, la respuesta fue conmovedora, ella había dicho que así era como se usaba el telar en tiempos antiguos! Pero aun más, nos aseguró que podían retomar la idea y agregarle la "X" en la estructura. Me aseguró que en una próxima visita, podría ver su telar, tal como era antes.

En Lamas, una de las variantes del ícono en forma de "X", es el que Doña Herminia Shupingahua, esposa de Adolfo Sangama, identificó como una "araña". (Fig. 395). En este caso, en la parte central de la "X" se rellena con dos elementos centrales adosados que conforman el cefalotórax y el abdomen de la araña, un pequeño círculo a ambos lados del cuerpo completa la figura. Estas arañas se intercalan en las fajas con una representación ornitomorfa.

Fig. 396

Otra de las variantes de la "X", fue identificada por la Sra. Herminia, como una "mariposa" (Fig. 396). En este caso, la "X" está rellena en la parte superior e inferior, pero además, a los costados, el travesaño central es doble y remata con extensiones a ambos lados. Igual que el motivo "araña", la faja intercala la "X" con motivos ornitomorfo (Fig. 397).

Fig. 397

Sin duda, estos diseños que persisten en el tiempo, tienen sus orígenes en el pasado prehispánico y como hemos dicho antes se relacionan con la deidad tejedora, que se relaciona con un telar en forma de "X", a veces como único elemento.

Tal vez este ícono abarcó vastos territorios o tal vez fue universal en la cultura andina, pues aun en territorios como la serranía de Lambayeque, los tejidos tradicionales aun conservan como uno de sus íconos más importantes precisamente una "X" con travesañoo central (Fig. 398). En este caso, se trata de las comunidades quechuas de los distritos de Cañaris e Incahuasi, en donde se utiliza el ancestral telar de cintura. Actualmente se usa principalmente la lana de ganado ovino, la que se tiñe con diversos productos minerales y vegetales de la zona.

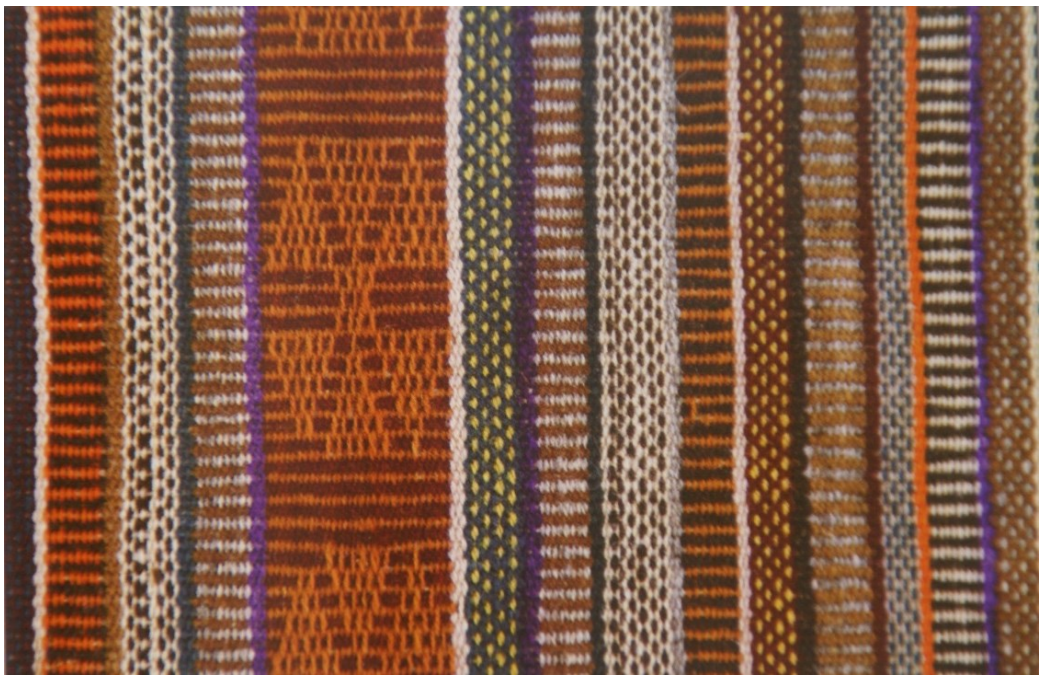


Fig. 398

La “X” de Incahuasi tiene como particularidad la conformación de un polígono de 8 lados dentro del cual el travesaño central tiene tres líneas paralelas. Este diseño es particularmente interesante pues conforma de modo más cercano la forma de una tela de araña pues el octógono se encuentra completamente lleno.

NOTA FINAL

Sin duda existen numerosas limitaciones para la comprensión del fenómeno religioso en el antiguo Perú, sin embargo, estamos de acuerdo en que no es una tarea imposible. Este trabajo introductorio aplicado a una época específica y una tradición estilística que conocemos como "lambayeque", se inspira en diversas propuestas que tienen como eje la preocupación por generar un conocimiento básico organizando un *corpus* iconográfico específico, tarea que fue impulsada desde las aulas universitarias de la escuela de arqueología de la Universidad Nacional de Trujillo, por el historiador Jorge Zevallos Quiñónes, a quién está dedicado este libro. Las razones para partir del conocimiento que ofrecen las imágenes prehispánicas en diferentes soportes, se viene consolidando de a pocos con el conocimiento contextual que la investigación arqueológica científica viene adquiriendo en el norte peruano, de modo general. Estamos de acuerdo, entonces, que las fuentes etnohistóricas, de las cuales se duda mucho considerando la "contaminación" ideológica de los cronistas españoles, puede adquirir de este modo un valor más específico.

En este sentido, un enfoque comparativo al interior de este contexto cultural, puede contribuir a generar un conocimiento cuya objetividad se basa en los principios de la recurrencia y asociatividad, pretendiendo de este modo buscar patrones que permitan identificaciones iniciales a nivel formal: vestidos, tocados, pero sobre todo actitudes o gestos del personaje y elementos asociados que contribuyen a definir la religiosidad del contexto y su evolución en el tiempo. La tarea por lo tanto es vasta y requerirá mayores esfuerzos, no solo de nuestra parte, sino de las nuevas generaciones.

Al momento de concluir con el manuscrito de este libro, el colega Edgar Bracamonte nos hizo llegar la fotografía y el dibujo de una prenda textil asociada al entierro de un niño en el sitio Santa Rosa de Pucalá (Fig. 399 y Fig. 400). En la correspondencia que mantuvimos hicimos algunos comentarios respecto del personaje que aparece en este textil, que encaja estilísticamente en los patrones lambayecanos. Aun más, Bracamonte nos hace saber que la tumba de este niño estuvo afectada por una ocupación chimú posterior (Bracamonte, 2014, comunicación personal).

Nuestra sugerencia frente a la interesante iconografía ha sido la siguiente:

1. Sin duda es un personaje mítico, especialmente por su representación frontal y la forma como los brazos y piernas culminan en cabezas de animales cuyas bocan se abren frente a otros personajes del entorno, con los cuales está íntimamente vinculado.
2. La culminación de brazos y piernas no se produce con la clásica cabeza de "dragón" que ocurre en la mayoría de los personajes míticos, pues no tiene los elementos característicos: la lengua curvada hacia arriba y el "cuerno" que se curva desde la cabeza hacia adelante, al encuentro con la lengua. Por la forma alargada de los dos extremos de la "boca", pareciera tratarse de un pico, por lo tanto este personaje mítico se relacionaría con aves que abren sus picos frente a otros animales externos al personaje central.
3. Estos seres externos, tienen carcaterísticas interesantes: a) tienen dos cabezas: la cabeza principal hacia arriba y una cabeza caudal hacia abajo, reafirmando mi hipótesis sobre la importancia de la "cabeza y cola" como elementos unitarios por oposición, cuya interacción es la base de su ser. b) la cabeza principal, tiene dos puntas y una especie de apéndices hacia arriba, a ambos lados de la base de la cabeza. c) la cabeza de la cola ya no tiene dos puntas, pues de de menor jerarquía, d) el cuerpo es alargado, se curva hacia la "cola", pero además se adelgaza en ese extremo.
4. Este ser bicéfalo externo, se repite de manera doble en el tocado del personaje central, con la única diferencia que aparece con el cuerpo vertical. Estos dos elementos se superponen

sobre un primer nivel del tocado, que define a las dos cabezas de ave cuyas cabezas van hacia arriba, a ambos lados.

5. El tocado tiene particularmente el valor de ser el "carnet" de identidad del personaje y en este caso, reproduce lo descrito en los puntos anteriores, resumiendo de este modo la naturaleza de esta deidad.

Fig. 400

La clave, entonces, está en definir de qué animales externos estamos hablando. Podemos comparar estas representaciones con diversos íconos que proceden de la tradición moche y que han sido identificados como las representaciones de los "lifes"*(Trichomycterus punctulatus).* Lo primero que se viene a la mente son los relieves de Huaca Cao... Yo personalmente creo que se trata de la representación de una deidad relacionada específicamente con estos peces de agua dulce, tema que se corrobora con la naturaleza ornitomorfa de sus brazos y piernas. Los lifes están relacionados con varias especies de aves, que son sus predadores naturales, es especial, las aves zancudas.

Casi siempre van juntos. Un aspecto adicional se refiere a las bandas verticales laterales del textil, pues la forma alude a un felino sentado. Sin embargo, luce un tocado bipolar, lo que lo ubicaría en el campo femenino, siendo bastante interesante pues sus garras culminan en cabezas de ave, las mismas que luce el personaje principal no solo en manos y pies, sino de forma bipolar en el tocado.

El hallazgo de este textil abre por lo tanto, nuevas posibilidades de discusión respecto del tema mitológico, pues no es improbable que los diversos elementos de la naturaleza, podrían encarnar a personajes del mundo mítico, como ha sido posible comprobar fehacientemente en el estudio de los famosos códices centroamericanos.

De todo lo dicho hasta aquí, podemos resumir nuestra propuesta indicando una lista mínima de personajes del mundo mítico, sobrenatural y propio de la tradición lambayecana en su época más tardía. Es posible que la llegada de los incas pudiera alterar algunos de los valores mitológicos locales, tema que no ha sido estudiado aun.

Muchos de los personajes esbozados de manera somera en este trabajo preliminar, debieron tener raíces muy profundas en la región, por lo menos desde el periodo ormativo y porque no desde el arcaico, dadas las evidencias que presenta el sitio de Ventarrón, en el que peces, venados y la zarigüeya, se instalan como protagonistas de viejos mitos (Ignacio Alva, 2014).

Los personajes que aparecen en nuestro trabajo, seguramentetambién fueron conocidos en otras latitudes, tal vez no solamente de la costa norte, sino de la costa peruana en general y porque no, de la sierra y la Amazonía, pues el comercio a través de la extensa red de caminos, unió estos territorios, permitió intercambios a larga distancia y generó influencias notables como las que se expresan hacia finales de la civilización moche en el sitio de San José de Moro, época en la no hay duda del aporte Wari en esta cosmovisión.

A lo largo del texto, hemos podido observar la forma como un conjunto de representaciones iconográficas comunes a la iconografía norteña de las sociedades tardías, tienen indudables vínculos conceptuales con aquellos otros como el que se resume en el recinto esquinero de Huaca de La Luna, cuyo complejo mural presenta por lo menos 23 elementos semejantes con los que hemos referido para el caso del vaso B de la colección del Museo de Denver, que se constituye, desde nuestro punto de vista en una especie de libro del “génesis” en la mitología lambayecana.

Estos elementos son los siguientes:

1. Deidad serpiente como protagonista por su destacado tamaño en referencia al conjunto iconográfico.
2. Representaciones de cuerpos celestes: estrellas o astros en general.
3. El Hombre- Árbol.
4. Hombres portando redes.
5. Hombre con los brazos hacia arriba y manos sobre la cabeza.
6. Hombre dentro de una cúpula semicircular que sostiene una red circular con animales en su interior.
7. Huevos con hombres en su interior.
8. Guerreros.
9. Captura de hombres.
10. Hombres decapitados.
11. Conchas de *Spondylus.*
12. Escorpión.
13. Venados.
14. Felinos.

15. Aves marinas.
16. Loros.
17. Iguana.
18. Plantas – árboles.
19. Peces.
20. Peces de agua dulce.
21. Crustáceos.
22. Embarcaciones de totora.
23. Arquitectura sagrada.

En ambos casos, los estilos son bastante definidos, especialmente en cuanto se refiere a los tipos de tocados. Sin embargo, llama la atención que sean pocas las imágenes moche que no se repiten en el vaso B de Denver, aunque algunas aparecen en otros contextos iconográficos, siendo una de las más interesantes, la forma de la luna creciente moche, que se expresa en el vaso A de Denver, con una mujer tejedora en su interior, que ha sido reiterada en una corona de la "sacerdotisa" de Chornancap (Wester, 2010).

Es interesante la ausencia de la deidad de las esferas o las deidades de la producción en el mural moche, o la ausencia de representaciones de la araña moche en los vasos de Denver. El tema de las sogas en el mural moche, que desde nuestro punto de vista unen mundos diferentes, tiene otras expresiones en la iconografía en general de la tradición lambayeque.

En general, un aspecto que creo que es central y común a ambos contextos antropogénicos y cosmogónicos, es la figura prevalente de la deidad serpiente, cuyo rol de creación está extraordinariamente representado en el vaso B de Denver. Considerando el extraordinario rol de los mitos en la historia de las civilizaciones, no cabe duda de la persistencia de numerosos aspectos ideológicos y tecnológicos que se originan por lo menos en la sociedad moche y se enriquecen luego con las influencias procedentes desde el altiplano dominado por Tiahuanaco, el complejo Wari – Pachacamac, la sierra y la Amazonía norteñas y la costa ecuatoriana. Si esto es correcto, la cronología de las expresiones iconográficas procedentes de Huaca Las Balsas, la Copa Larco o los Vasos de Denver deja de ser tan relevante, pues expresan en esencia viejas ideas, mucho más antiguas a la forja del estilo "Lambayeque".

Finalmente, en el registro de los mitos andinos el mundo tiene una secuencia, un proceso que generalmente va desde el principio de los tiempos, cuando solo existía un mundo de agua y oscuro (razón por la cual creemos que el Vaso B de Denver muestra una banda de agua en su base). Tiempo dominado por las tinieblas en el que una inmensa serpiente genera el milagro de la vida, seguido por un mundo de luz con la aparición del sol, la luna,las estrellas y la vía láctea,que ascienden como deidades al mundo de arriba (razón adicional de la presencia de una banda de agua sobre los dioses celestes y un conjunto de esferas sobre el labio del Vaso B de Denver). Esta es la edad en la que plantas y animales fueron creados. Los mitos relacionados con la evolución del mundo incluyen también a hombres (a veces gigantes) que perecieron con un gran diluvio, tiempo que conduce a una nueva generación, que corresponde a épocas prehispánicas. Estas historias han llegado a nosotros de modo parcial por la interpretación de las narraciones orales recogidas por los cronistas, que nunca comprendieron a cabalidad el complejo mundo mítico de las diferentes sociedades conquistadas, un tema difícil de discernir, paradójicamente además, únicamente desde el análisis iconográfico. La tarea por continuar es realmente complicada pero no imposible. Las futuras generaciones, apoyadas en el desarrollo de una arqueología y etnohistoria maduras, tendrán la posibilidad de un acercamiento más riguroso a un tema tan apasionante.Finalmente, es necesario profundizar este tema a fin de buscar respuestas respecto de jerarquías, roles y funciones de estos personajes. Será necesario buscar la articulación de la información iconográfica con aquella que procede de los registros etnohistóricos en los cuales las deidades costeñas por excelencia fueron Kon y Pachacámac, como representaciones de elementos opuestos y complementarios, el primero vinculado al sol, el fuego, el desierto, las montañas rocosas y la escaces de agua; por el otro lado, el agua, la lluvia, el mundo de la noche, la luna y la oscuridad.

Definitivamente, hoy día pareciera que los discursos míticos lambayecanos tal vez han desaparecido para siempre, a no ser que se mantengan en textos todavía desconocidos en archivos de origen colonial, que esperan les llegue el tiempo de su descubrimiento. Mientras tanto, creemos haber llegado a un punto inicial que pretende señalar su importancia y nuestro

convencimiento de que el panteón religioso lambayecano y de nuestra costa norteña en general, no se caracterizó por el culto a una sola deidad omnipresente, que ha sido llamada “Naymlap” o “Dios Sican”, sino que pudo ser tan complejo como el de los clásicos dioses del olimpo griego.

Bibliografía

Agustinos, Religiosos

[1560]1992 *Relación de la religión y ritos del Perú hecha por los padres agustinos*, XCI, Lima. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Edición, estudio preliminar y notas de Lucila Castro de Trelles.

Alva, Ignacio

2008 Spiders and Spider Decapitators in Moche Iconography: Identification from the context of Sipan, antecedents and symbolism. *The Art and the Archaeology of the Moche: an ancient Andean Society of the Peruvian North Coast*. Steve Bourget y Kimberly Jones, editores. Austin, Texas, pp. 247-261.

2014 *Ventarrón y Collud: origen y auge de la civilización en la costa norte del Perú*. Unidad Ejecutora 005 de Lambayeque. Ministerio de Cultura del Perú. Lima.

Alva, Pedro

1994 Pachacámac en la serranía de Lambayeque. *Avances en la investigación regional*. N° 1. INDER, Chiclayo.

Alva, Walter

s/f *Sipán*. Descubrimiento e Investigación. Promperú. Lima.

Ángeles Caballero, César

1988 *Folklore Peruano*. Tomo I. Editorial San Marcos. Auspicio del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONCYTEC). Lima.

1990 *Folklore Peruano*. Tomo II. Editorial San Marcos. Auspicio del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONCYTEC). Lima.

Anton, Ferdinan

1977 *Alt-Amérika und seine kunst*. VEB.E.A. Seeman Verlag. Leipzig.

Antze, Gustav

1965 *Trabajos en Metal en el Norte del Perú. Un trabajo para el conocimiento de sus formas*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Departamento de Publicaciones. Comentarios del Perú 3. Lima.

Arguedas, José María

1949 *Canciones y cuentos del pueblo quechua*. Editorial Huascarán. Lima.

Bákula, Cecilia

2009 El Arte en el Intermedio Tardío. *Reinos preincaicos y el Imperio Inca*. Graph Ediciones. Lima, pp. 11-120.

Bartra Juana y Alfredo Narváez

2012 *La cerámica de Chazuta. Arte Ancestral*. Gobierno Regional de San Martín. Lima.

Baudin, Louis

1955 *La vida cotidiana en el tiempo de los últimos incas*. Librería Hachette S.A. Nueva Colección Clío. Buenos Aires.

Bendezú, Edmundo

1954 *Cuentos Quechua en Ayacucho*. Instituto de Fisiología de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima.

Bonavía, Duccio

1985 *Mural Painting in Ancient Peru*. Indiana University Press, Bloomington. Traducción de Patricia J. Lyon.

Bourget, Steve

1994 El mar y la muerte en la iconografía moche. *Moche: Propuestas y Perspectivas*. Actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche, Trujillo, 12 al 16 de abril de 1993. S. Uceda y E. Mujica, editores. Universidad Nacional de Trujillo, Instituto Francés de Estudios Andinos, Asociación Peruana para el Fomento de las Ciencias Sociales. Pp. 425-447. Lima.

2000 Excavaciones en la Plaza 3 A y Plataforma II de la Huaca de La Luna. *Investigaciones en la Huaca de La Luna 1997*. Editores: S. Uceda, E. Mujica y R. Morales, pp. 47 – 60. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Trujillo. Trujillo. Perú.

Brüning, Heinrich

1922/23 *Estudios monográficos del departamento de Lambayeque*, Fascículo 4. Chiclayo. Perú.

2004 *Diccionario Mochica. Mochica-Castellano/Castellano-Mochica*. Universidad San Martín de Porres. Lima.

Burger, Richard y Lucy Salazar-Burger

1993 The Place of Dual Organization in Early Andean Ceremonialism: A Comparative Review. *El Mundo Ceremonial Andino*.Senri Ethnological Studies N° 37.National Museum of Etnology, Osaka.Editado por Luis Millones y Yoshio Onuki. Osaka, Japón, pp. 97-116.

Buse, Hermann

1973 *Historia Marítima del Perú. Época Prehispánica*. Tomo II, Volumen I. Editorial Ausonia. Lima.

Cabello de Balboa, Miguel

[1586]1951 *Miscelánea Antártica*. Instituto de Etnología, pp. 327 – 330. Lima.

Calancha, Antonio de la

[1678]1977 *Crónica moralizadora*. Edición de Ignacio Prado Pastor. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima.

Campana, Cristóbal

1994 *La vivienda mochica*. Imprenta Varesse. Trujillo

2008 La vida en Chan Chan: Representaciones y comunicación. R*evista del Museo de Arqueología, Antropología e Historia*. Universidad Nacional de Trujillo. Facultad de Ciencias Sociales. Pp, 11-22.

2012 *Arquitectura y Ceremonia en Chan Chan.* Fondo Editorial de la Universidad Privada Antenor Orrego. Trujillo. Perú.

Carcedo de Mufarech, Paloma

1989 Anda ceremonial lambayecana: Iconografía y simbología. *Lambayeque*. Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú, Lima, pp. 249-270.

1998 *Cobre del Antiguo Perú*. Colección Apu. Editado por AFP Integra y Southern Perú. Lima.

2007 *Oro en el Antiguo Perú.* H. Stern. Unimundo. Lima.

2013 Vasos para el otro Mundo: cinco ejemplos de vasos ceremoniales encontrados en una mano de los fardos de personajes de la elite sicán. *Revista Española de Antropología Americana*. Vol. 43, N° 2, pp. 555-578.

Carrión, Cachot, Rebeca

1942 La luna y su personificación ornitomorfa en el arte Chimú. *XXVII Congreso Internacional de Americanistas 2*, pp. 571-587. Lima.

Castillo, Luis Jaime

2000 Los rituales mochicas de la muerte. *Los dioses del antiguo Perú.* Banco de Crédito del Perú. Colección Arte y Tesores del Perú, pp.103.135. Lima.

2009 La arqueología del valle de Jequetepeque y la colección Rodríguez Razzeto. *De Cupisnique a los Incas. El Arte del Valle de Jequetepeque.* La donación Petrus Fernandini al MALI. Asociación Museo de Arte de Lima, pp. 34-67. Lima.

2009 b El estilo mochica tardío de línea fina de San José de Moro. *De Cupisnique a los Incas. El Arte del Valle de Jequetepeque.* La donación Petrus Fernandini al MALI. Asociación Museo de Arte de Lima, pp. 208-243. Lima.

2011 *San José de Moro y la Arqueología del valle del Jequetepeque*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.

Castillo, Luis Jaime y Julio Rucabado

2003 "El Periodo Transicional en San José de Moro". *Moche. Hacia el Final del Milenio.* Uceda/Mujica Editores. Universidad Nacional de Trujillo. Pontificia Universidad Católica del Perú. Tomo I. Lima. Pp.15-42.

Cieza de León, Pedro

1985 [1553] *Crónica del Perú. Segunda parte*. Pontificia Universidad Católica y Academia Nacional de Historia. Lima.

Chauchat, Claude y Belkys Gutiérrez

2008 Excavaciones en la Plataforma Uhle, temporada 2001. *Investigaciones en Huaca de La Luna 2001*. S. Uceda. E. Mujica y R. Morales, editores. Patronato Huacas del Valle de Moche. Universidad Nacional de Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales, pp. 63-96. Trujillo, Perú.

Chaumeil, Jean Pierre

1987 Ñihamwo. Los Yagua del Nor-Oriente Peruano. Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica. Lima.

Chávez, José Antonio

1999 Juanita, la Niña Inca que Retornó de la Montaña. Exposición *El Gran Inca Eterno*. Editor: Yoshio Onuki, pp. 82-87. Toei Company. Tokio.

2000 *Juanita, la Niña Inca que bajo de los Cielos*. PW Impresiones. Arequipa.

Condori Bernabé y Rosalind Gow

1982 *Kay Pacha*. Tradición Oral Andina. Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas. Segunda Edición. Cusco.

Cornejo Chaparro, Miguel y Martha Beingolea

2007 *Culturas Amazónicas*. Fascículo 4. Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica. Lima.

Cummins, Thomas

1993 La representación en el siglo XVI: La imagen colonial del Inca. *Mito y Simbolismo en los Andes. La figura y la palabra*. Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas-Cusco. Serie: Estudios y Debates Regionales Andinos 84. Henrique Urbano, compilador, pp. 87 136. Cusco.

De Bock, Edward K.

2003 Templo de la Escalera y Ola y la Hora del Sacrificio Humano. *Moche. Hacia el Final del Milenio*. Uceda/Mujica Editores. Universidad Nacional de Trujillo. Pontificia Universidad Católica del Perú. Tomo I. Pp.307-324. Lima.

Dehouve, Danièle

2008 El venado, el maíz y el sacrificado. *Diario de Campo*. INAH, Cuadernos de Etnología 4, pp : 1-39. Ciudad de México.

2010 Un ritual de cacería. El conjuro de cazar venados de Ruiz de Alarcón. *Estudios de Cultura Nàhuatl* 40, pp. 299-331.

Delgado Elías, Bernarda

2011 La Cerámica de Huaca Las Balsas. *Huaca Las Balsas de Túcume. Arte mural Lambayeque*. Museo de Sitio Túcume, pp. 142-175. Lima.

Donnan, Ch.

1978 *Moche Art of Peru*. Precolumbian Simbolic Communication.Museum of Natural History, University of California, Los Angeles, California.

1986 *The Pacatnamú Papers*. Volume 12.Editado por Christopher Donnan y Guillermo A. Cock.Museum of Cultural History.University of California, Los Angeles.

1989 En busca de Naymlap: Chotuna, Chornancap y el valle de Lambayeque. *Lambayeque,* Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú, pp. 105-136. Lima.

Donnan, Christopher y Donna McClelland

1999 *Moche Fineline Painting: Its Evolution and its Artists*. Los Angeles: Fowler Museum of Cultural History.

Elera, Carlos

1993 El Complejo Cultural Cupisnique: Antecedentes y Desarrollo de su Ideología Religiosa. *Senri Ethnological Studies* 37, editado por Luis Millones y Yoshio Onuki, National Museum of Ethnology, Osaka, pp, 229-257.

s/f a La Cultura Sicán. *Lambayeque. Destinos Turísticos. La primera región hospitalaria del Perú y auténtico paraíso arqueológico*. Libertad. Empresa de Turismo y Publicidad. Francisco Capuñay Campos. Impresiones Flores. Chiclayo. Perú.

s/f b Iconografía Lambayeque. *Perú*. Tremila Anni di Capolavori. Ed. Electa. Italia.

2009 Il modelli cosmovisionali delle Ande Centrali in época preispanica. *Inca: Origine e misteri delle civitá dell´oro*. Catálogo de la Exposición en Brescia. Itlaia. Marsilio, Venecia, Italia.

Espinoza, Waldemar

1971 Un testimonio sobre los ídolos, huacas y dioses de Lampa y Cajatambo. Siglos XV y XVII. Supervivencias en Cajamarca. *Scentia y Praxis*. Revista de la Universidad de Lima, pp. 115-151.

Farfán, José

1984 Glosario de voces indígenas. *Historia del Perú Antiguo. A través de la fuente escrita*. Luis Valcárcel. Tomo 6, Editorial Mejía Baca. Lima, pp. 123-200.

Fauconnier, Françoise y Serge Lemaitre

2012 Cueva de la Serpiente: Interpretative analysis of an Archaic Great Mural Rock Art panel. Mulegé, Baja California Sur, México. *Rock Art in the Americas: Mythology, Cosmogony and Rituals.* Proceedings of the 2nd REEA Conference Ritual Americas: Configurations and Recombining of the Ritual Devices and Behaviors in the New World, in Historical and Contemporary Societies. Louvain-la-Neuve. Bélgica. Abril 2-5, 2008. BAR International Series 2448. Archaeopress. Publishers of British Archaeological Reports. Gordon House. England.

Fernández A., Julio César

2014 El Mono, símbolo de la fertilidad en el antiguo Perú. *Revista Tzhoecoen*. Vol 6. N° 1.

Flores, Alejandro

1992 Historia para crear toda clase de frutas comestibles. *Cácámeewa y otros relatos indígenas y ribereños*. Lima, AIDESEP, Oficina Regional de Iquitos. Programa de Formación de Maestros Bilingües, pp. 64-70.

Gelles, Paul

2002 *Agua y poder en la sierra peruana: la historia y política cultural del riego, rito y desarrollo*. Fondo Editorial de la Universidad Católica del Perú. Lima.

Gentile, Margarita

2001 Chiqui: Etnohistoria de una creencia andina, noroeste argentino. *Bulletin del Instituto Francés de Estudios Andinos*. Tomo 30, N° 1, Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, pp. 27-101.

Golte, Jurgen

2003 La iconografía Nasca. *Arqueológicas* Nº 26, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Instituto Nacional de Cultura, Lima, pp. 178-218.

2009 *Moche. Cosmología y Sociedad. Una interpretación iconográfica.* Instituto de Estudios Peruanos – Centro Bartolomé de las Casas. Lima.

Goransson, Kristian y Paloma Carcedo

s/f *Inca. Gold Treasures in the Skeppsholmen Caverns.*Varldskulturmuseerna. Estocolmo. Suecia.

Hagen, Víctor von

1964 *Los reinos americanos del sol. Aztecas, mayas e incas*. Traducción del inglés por Juan Godo Costa, Barcelona, Editorial Labor S.A.

Heyerdahl Thor y Arne Shjolsvold

1990 *Archaeological evidence of pre-Spanish visits to the Galapagos islands*. Norwegian University Press.The institute for comparative research in human culture.Oslo. Norway.

Hocquenghem, Anne Marie

1989 *Iconografía Mochica*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.

1998 Una historia del bosque seco. *Los bosques secos y desertificación. Memorias del Seminario Internacional.* Proyecto Algarrobo. Ministerio de Agricultura-INRENA, Fondo Internacional de Desarrollo Agrícola FIDA-Roma. Lima, p. 231-254.

Huadi y Nahuel Sugobono

2003 *Leyendas, mitos, cuentos y otros relatos Tobas*. Longseller. USA.

Iberico Mas, Luis

1997 *El folklore mágico de Cajamarca*. Editorial Asociación Martínez Compañón. Tercera edición, Cajamarca.

Iriarte, Isabel

1993 Las túnicas incas en la pintura colonial. *Mito y simbolismo en los Andes. La figura y la palabra.* Henrique Urbano compilador. Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas" Cusco, pp. 53-85.

Jiménez Corretjer, Zoé

2001 *El fantástico femenino en España y América: Martín Gaite, Rodoreda, Garro y Peri Rossi.* Universidad de Puerto Rico.

Jordana Laguna, José Luis

1974 *Mitos e Historias Aguarunas y Huambisas de la Selva del Alto Marañón*. Retablo de Papel ediciones. INIDE. Lima.

Kato, Yasutake

1993 Resultado de las Excavaciones en San Pablo, Cajamarca. *El Mundo Ceremonial Andino.* Senri Ethnological Studies N° 37. National Museum of Etnology, Osaka. Editado por Luis Millones y Yoshio Onuki. Osaka, Japón, pp. 203-228.

Kauffmann Doig, Federico

1973 Historia General de los Peruanos. Tomo I. Perú Antiguo. Imprenta Iberia. Lima.

1989 a El mito de Qoa y la deidad universal andina. *Mitos universales, americanos y contemporáneos. Un enfoque interdisciplinario*. Vol. I. Sociedad Peruana de Psicoanálisis. Universidad San Antonio Abad del Cusco, pp. 248 - 283.

1989 b Oro de Lambayeque. *Lambayeque*. Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú. Lima. Pp. 163-248.

King, Heidi

2000 *Rain of the Moon. Silver in Ancient Peru.*The Metropolitan Museum of Art.Yale University Press.

Knobloch, P.J.

2000 Wari Ritual Powe at Conchopata: An Interpretation of Anadenanthera Colubrina Iconoghraphy. *Latin American Antiquity* 11 (4), pp. 387-402.

Koshmieder Klaus y Rafael Vega-Centeno

1996 Puerto Pobre: Centro administrativo Chimú en el valle de Casma. *Revista del Museo de Arqueología, Antropología e Historia,* N° 6. Universidad Nacional de Trujillo. Pp.161-201. Trujillo, Perú.

Kosok, Paul

1965 *Life, Land and Water in Ancient Peru.* Long Island University Press. New York.

Kroeber, A. L.

1930 *Archaeological Explorations in Perú. Part II. The Northern Coast.*Field Museum of Natural History.Anthropoloy Memoirs. Vol II, N° 2. Chicago.

Larco Hoyle, Rafael

1963 *La divinidad felínica de Lambayeque*. Lima.

Laurencich Minelli, Laura

2007 *Los documentos Miccinelli Exsul inmeritus Blas Valera populo suo y Historia et rudimenta linguae piruanorum.* Municipalidad Provincial de Chachapoyas.

2008 Una nota sobre la araña mítica en el mundo andino prehispánico. *Tupac Yauri 2. Revista de Estudios Tradicionales. Mitos, Símbolos, Ritos.* Atoq Editores SRL. Centro Andino de Estudios Tradicionales. Cusco. Pp, 109-141.

Larco, Laura

2009 *Más allá de los encantos. Documentos sobre extirpación de idolatrías. Trujillo (siglos XVIII-XX).* Instituto Francés de Estudios Andinos y Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima.

León Barandiarán, Augusto D.

1938 *Mitos, Leyendas y Tradiciones Lambayecanas. Contribución al Folklore Peruano*. Club de Autores y Lectores de Lima. Impreso en Editora Peruana S.A. Lima.

Lévi-Strauss, Claude

1970 La serpiente con el cuerpo lleno de peces. *Antropología Estructural*. Editorial de Ciencias Sociales. Instituto del Libro, La Habana. Cuba. Pp. 243-246.

Lira, Jorge

1990 *Cuentos del Alto Urubamba*. Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas". Cusco.

Lumbreras, Luis Guillermo

1973 *De los Pueblos, las Culturas y las Artes del Antiguo Perú*. Moncloa-Campodónico, Editores Asociados. Lima.

1974 *Las Fundaciones de Huamanga. Hacia una prehistoria de Ayacucho.* Publicación del Club Huamanga. Homenaje al sesquicentenario de la batalla de Ayacucho 1824-1974. Editorial Nueva Educación. Lima.

2007 *Chavín. Excavaciones Arqueológicas*. Universidad Alas Peruanas. Tomos 1 y 2. Lima.

Lumbreras, Luis y James W. Reid

1979 *Arte Precolombino*. Tercera parte. Pintura. Banco de Crédito del Perú. Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima.

Lurker, Manfred

1992 *El Mensaje de los Símbolos. Mitos, culturas y religiones*. Editorial Herder, Barcelona.

Lyon, Patricia J.

1978 Female Supernaturals in Ancient Peru. *Ñaupa Pacha*, N° 16. Publicación Internacional de Arqueología Andina. Instituto de Estudios Andinos. Berkeley, California, pp.95-147.

Mackey, Carol

2000 Los dioses que perdieron los colmillos. *Los Dioses del Antiguo Perú.* Banco de Crédito del Perú. Colección Artes y Tesoros del Perú. Lima.

2009 Los estilos alfareros costeños de los periodos tardíos. *De Cupisnique a los Incas. El Arte del Valle de Jequetepeque.* La donación Petrus Fernandini al MALI. Asociación Museo de Arte de Lima, pp. 268-303. Lima.

Makowski, Krzystof

2000 La Arqueología y el Estudio de las Religiones Andinas. *Los Dioses del Antiguo Perú.* Lima. Banco de Crédito del Perú.

2003 La deidad suprema en la iconografía mochica: ¿cómo definirla? *Moche: hacia el final del milenio*. Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo 1 al 7 de agosto de 1999) Santiago Uceda y Elías Mujica, editores. Tomo I, pp. 343-381. Universidad Nacional de Trujillo y Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.

Martínez Compañón, Baltazar Jaime

1991 *Razón de las Especies de la naturaleza y el arte del obispado de Trujilllo del Perú.* Transcripción y edición de Inge Schjellerup. Museo de Antropología, Arqueología e Historia de la Universidad Nacional de Trujillo.

Martínez Vílchez, Oscar.

1998 *Chiloé Misterioso*. Ediciones La Voz de Chiloé.

Martínez, Gracia, Nari-Nua y Siro María Pellizzaro.

2009 *Mitos Shuar*. Tomo II. Shakáim. Ediciones Abya Yala y Universidad Politécnica Salesiana. Quito.

Martínez, Gracia y Siro María Pellizzaro.

2012 a *Mitos Shuar*. Tomo V. Ayumpum. Ediciones Abya Yala y Universidad Politécnica Salesiana. Quito.

2012 b *Mitos Shuar*. Tomo VI. Íwianch' (Los Espíritus). Ediciones Abya Yala y Universidad Politécnica Salesiana. Quito.

Mejía Huamán, Mario

2011 *Teqse. La Cosmovisión andina y las categorías quechuas como fundamentos para una filosofía peruana y de América Andina.* Editorial Universitaria. Universidad Ricardo Palma. Lima.

Meneses, Susana y Walter Alva

1986 "Los Murales de Úcupe y su importancia para la cultura Lambayeque". *Presencia Histórica de Lambayeque*. E. Mendoza S. Compilador. Ediciones y Representaciones H. Falcón, pp. 155-160. Lima.

Menzel, Dorothy

1977 *The archaeology of Ancient Peru and the Work of Max Uhle*. R.H. Lowie Museum of Anthropology, Berkeley

Métraux, A

1946 Myths of the Toba and Pilaga Indians of the Gran Chaco. *Memories of the American Folklore Society*, 4, Filadelfia.

Millones, Luis

2000 San Sebastián también desfila en Corpus. *Desde Fuera y desde adentro: ensayos de etnografía e historia del Cusco y del Apurímac.* Luis Millones, Hiroyasu Tomoeda y Tatsuhiko Fujii editores. Museo Nacional de Etnología, Osaka, pp. 11-45.

Millones Luis y Renata Mayer

2012 *La Fauna Sagrada de Huarochirí*. Instituto de Estudios Peruanos. Instituto Francés de Estudios Andinos. Lima.

Molina, Cristóbal

1943 *Fábulas y ritos de los Incas*. Las Crónicas de los Molinas. Colección: Los pequeños grandes libros de historia americana, Primera serie, IV. Lima.

Morales Males, Pablo

2003 *Cultura y Territorialidad. Aportes etnológicos para la gestión comunitaria. Estudio de caso, Comunidad Kumiai de San José de la Zorra. México*. Editorial Abya Yala. Quito. Ecuador.

Morales, Ricardo

2003 Iconografía litúrgica y contexto arquitectónico en Huaca de La Luna, valle de Moche. *Moche: hacia el final del milenio*. Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo 1 al 7 de agosto de 1999) Santiago Uceda y Elías Mujica, editores. Tomo I, pp. 425-476. Universidad Nacional de Trujillo y Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.

Morel, Alicia

2011 *Cuentos Araucanos*. Gran Biblioteca Icarito, Convenio Andrés Bello. Santiago de Chile.

Morote Best, Efraín

1995 *Aldeas Sumergidas*. Centro de Estudios Sociales Rurales Andinos Bartolomé de las Casas. Cusco. Serie Cultura Popular y Sociedad en los Andes.

Mujica Gallo, Miguel

1959 *Oro en el Perú. Obras maestras de orfebrería Pre-incaica, incaica y de época colonial*. Editorial Aurel Bourgers Recklinghansen. Introducción de Raúl Porras.

Murra, John

1975| El Tráfico del Mullu en la Costa del Pacífico. *Formaciones Económicas y Políticas del Mundo Andino*. Pp. 255-267. Instituto de Estudios Peruanos. Lima.

Nájera Coronado, Martha

2012 Un acercamiento al simbolismo del simio entre los grupos mayas. *Animales de dios.* Editor Luis Millones Santa Gadea. Editorial Asamblea Nacional de Rectores. Lima, pp. 189-227.

Narby, Jeremy

1997 *la Serpiente Cósmica. El ADN y los orígenes del saber*. Traducido del original en francés por Alberto Chirif. Takiwasi y Racimos de Ungurahui. Lima.

Narváez, Alfredo

1994 a Mates y Religiosidad en los Andes, Túcume". *Investigar,* Año I, Nº 1, Instituto de Investigaciones Arqueológicas. Trujillo. Perú, pp. 90-105.

1994 b La Mina: Una Tumba Moche I en el valle de Jequetepeque. *Moche: Propuestas y Perspectivas*. Actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche, Trujillo, 12 al 16 de abril de 1993. S. Uceda y E. Mujica, editores. Universidad Nacional de Trujillo, Instituto Francés de Estudios Andinos, Asociación Peruana para el Fomento de las Ciencias Sociales. Pp. 59-81. Lima.

1995 a "El Ave Mítica Lambayeque: Nuevas Propuestas Iconográficas" (I). *Utopía Norteña*. Revista de la Facultad de Ciencias Histórico Sociales y Educación. Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo de Lambayeque, pp. 109-123.

1995 b "El Ave Mítica Lambayeque: Nuevas Propuestas Iconográficas" (II). Revista: Utopía Norteña. Revista de la Facultad de Ciencias Histórico Sociales y Educación. Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo de Lambayeque, pp. 211-230.

1996 a El sector monumental. *Túcume*. Banco de Crédito del Perú. Colección Arte y Tesoros del Perú, pp. 83-151. Lima.

1996 b La conexión marítima. *Túcume*. Banco de Crédito del Perú. Colección Arte y Tesoros del Perú, pp. 83-151.

2000 a Tras las Huellas del Dios Qon en las Tradiciones Orales Lambayecanas. *SEPIA VIII. Mesas Regionales: Impacto de "El Niño". Investigaciones Arqueológicas en la Costa Norte*. Chiclayo. Carmen Felipe Morales y José Canziani, editores. SEPIA, PREDES, Lutheran World Relief. Lima, pp, 281-328.

2000 b *Dioses, Encantos y Gentiles. Introducción a la Tradición Oral Lambayecana*. Ediciones del Museo de Sitio Túcume. Chiclayo.

2003 Cabeza y cola: expresión de dualidad, religiosidad y poder en los Andes. *Senri Ethnological Reports* N° 43, pp. 5-43. National Museum of Ethnology. Osaka.

2006 Kuélap. *Raíces Vivas del Perú*. Prólogo de Elian Karp. Servicios Editoriales del Perú S.A.C. Telefónica del Perú, pp. 127-153.Lima.

2010 Prólogo. *Chotuna y Chornancap. Templos, Rituales y Ancestros*. Museo Nacional Brüning de Lambayeque. Proyecto Especial Naylamp, Unidad Ejecutora 111. Lambayeque.

2011 El arte mural de Huaca las Balsas a través del tiempo. *Huaca Las Balsas de Túcume. Arte mural Lambayeque.* Museo de Sitio Túcume, pp. 92-139.

2012 El venado en la cosmovisión andina. *Animales de dios.* Editor Luis Millones Santa Gadea. Editorial Asamblea Nacional de Rectores. Lima, pp. 341-388.

2013 Kuélap. Centro del Poder Político Religioso de los Chachapoyas. *Chachapoyas*. Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú. Ediciones Ausonia, pp. 87-159. Lima.

2014 Introducción a la Mitología Lambayeque. *Cultura Lambayeque en el contexto de la costa norte del Perú. Actas del Primer y Segundo coloquio.* Fernández y Wester, editores. Chiclayo, Perú, pp. 471-495.

Neurath, Johannes

2008 La iconografía del complejo ceremonial del sureste y el sacrificio humano pawnee: contribuciones analíticas desde la perspectiva mesoamericanista. *Por los caminos del maíz. Mito y ritual en la periferia septentrional de Mesoamérica.* Johannes Neurath, coordinador. Fondo de Cultura Económica, Consejo Nacional para las Culturas y las Artes. México D.F., pp. 173-214.

Ortiz Rescaniere, Alejandro

1973 *De Adaneva a Inkarri. Una visión indígena del Perú.* Ediciones Retablo de Papel. Lima

2004 *Sobre el tema de la pasión. Mitología andino-amazónica.* Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial 2004. Lima.

Oseguera, Andrés

2009 Mito y danza entre los huaves y los chontales de Oaxaca. La lucha entre el rayo y la serpiente. *Dimensión Antropológica* 21, INAH, México.

Oskarsson, Mattias; Conelya F.C. Klutsch; Ukadef Boonyaprakob; Alan Witton; Yuichi Tanabe y Peter Savolainen

2011 Mithocondrial DNA data indicate an Introduction trough Mainland Southeast Asia for Australian dingoes and Polynesian Domestica Dogs. *Proceedings the Royal Society Biological Sciences* (2012), 279, pp. 967-974.

Palma, Ricardo

(1893)1994 *Tradiciones Peruanas.*4 Tomos, Montañez y Simon, Editores. Barcelona.

Palavecino, Enrique

1960/1970 Mitos de los Indios Toba. *Runa* 12 (1/2), pp. 177-197.

Pellizaro Siro María y Gracia Martínez

2012 *Mitos Shuar. Tomo IV. Tsunki*. Ediciones Abya Yala y Universidad Politécnica Salesiana. Quito.

Pefaur, J. E., A. Nuñel, E. López y J. Dávila

1978 Distribución y Clasificación de los Anfibios del Departamento de Arequipa. *Bulletin del Instituto Francés de Estudios Andinos.* VII. N° 1-2, pp. 119-127. Lima.

Pillsbury, Joane

1993 *Sculpted Friezes of the Empire of Chimor*. Tesis doctoral.Graduate School of Arts and Sciences.Columbia University.

Pimentel Nita, Roberto

2007 Pervivencias y arcaísmos mochica en el estilo Lambayeque (Sicán). *ARKEOS*, Revista electrónica de arqueología PUCP. Vol 2, N° 1. Marzo.

Polía, Mario

1992 Los petroglifos de Samanga. *Arqueología Piurana*. Universidad Nacional de Piura-Instituto Nacional de Cultura, pp. 71-98. Piura.

Quintana, Heidi y Víctor Pacheco

2007 Identificación y distribución de los vampiros murciélagos del Perú. *Revista Peruana de Medicina Experimental y Salud Pública*, 24 (1), 81-88.

Ravines, Rogger

1975 Garagay. Un Viejo Templo en los Andes. *Textual.* Revista del Instituto Nacional de Cultura. N° 10, pp. 6-12. Lima.

1980 Imágenes del Pueblo Chimú". *Chan Chan. Metrópoli Chimú.* Instituto de Estudios Peruanos. Instituto de Investigación Tecnológica Industrial y de Normas Técnicas. Lima.

1987 Colán, evidencias arqueológicas. *Revista del Museo Nacional.* Tomo XLVIII, 1986-1987, pp. 55-118. Lima.

Reid W., James

1989 Enigmas e incertidumbres sobre la textilería Lambayeque. *Lambayeque*. Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú. Lima, pp. 137-160.

Reinhard, Johan

2005 *The Ice Maiden: Inca Mummies, Mountain Gods, and Sacred sites in the Andes*. National Geographic Society. Washington, D.C.

Rodríguez, Suy Suy, Víctor

1971 Chan Chan, Ciudad de Adobe. Observaciones Sobre su Base Ecológica. *Revista Antropológica* 1(1), pp. 89-113. Universidad Nacional de Trujillo.

Rostworowski, María

1986 *Estructuras andinas del poder. Ideología, religiosidad y política.* Instituto de Estudios Peruanos. Segunda edición. Lima.

Rojas Solezzi, Enrique

2002 Las clasificaciones Ashaninka de la fauna del piedemonte central: Un caso de diferentes niveles de aproximación. *Boletín,* Instituto Francés de Estudios Andinos, 31(2). 185-212. Lima.

Rosales, Teresa

2011 La Dieta en Huaca Las Balsas. *Huaca Las Balsas de Túcume. Arte mural Lambayeque.* Ediciones del Museo de Sitio Túcume. Pp. 206-231.

Rostworowski, María

1977 *Etnía y Sociedad. Costa Peruana Prehispánica.* Instituto de Estudios Peruanos. Lima.

Rowe, Jhon

1962 *Chavin art. An Inquiry into its form and meaning.*Museum of Primitive Art. New York.

Rucabado, Julio y Luis Jaime Castillo

2003 El periodo transicional en San José de Moro. *Moche: hacia el final del milenio*. Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo 1 al 7 de agosto de 1999) Santiago Uceda y Elías Mujica, editores. Tomo I, pp. 15-42. Universidad Nacional de Trujillo y Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.

Ruiz Durand, Jesús

2004 *Introducción a la iconografía andina 1. Muestrario de iconografía andino peruana referida a los departamentos de Ayacucho, cusco y Puno en Perú*. IDESI/BID, Banco de Crédito, ANTAMINA S.A., Ikono Multimedia S.A. Lima.

Sabogal Wiese, José

1983 Mitos, presagios y tecnología indígena en el valle del Jequetepeque. *Boletín de Lima*. N° 30, Año V. Noviembre de 1983, pp. 16-18.

Samaniego, Lorenzo

1973 *Los nuevos trabajos arqueológicos en Sechín, Casma, Perú*. Larsen ediciones. Trujillo. Perú.

1980 Informe sobre los hallazgos en Sechín. *Indiana* N° 6: 307-348. Gebr. Mann Verlag. Berlín.

Sandweiss, Daniel

1996 La vida en el antiguo Túcume: Sector V. *Túcume*. Banco de Crédito del Perú. Colección Arte y Tesoros del Perú, pp. 167-205.

Sánchez Garrafa, Rodolfo

2008 El Zorro entre los Mundos. *Tupac Yauri. Mitos, Símbolos, Ritos*. N° 1. Revista Andina de Estudios Tradicionales, pp. 109-151. Atoq Editores. Cusco.

Sarmiento de Gamboa

1960 Historia Indica. *Obras Completas del Inca Garcilaso de la Vega*. Tomo IV, BAE, 135, pp. 213-218. Madrid.

Shady, Ruth Martha

2005 *La ciudad sagrada de Caral-Supe en los albores de la civilización en el Perú*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima.

Shimada, Izumi

1985 La Cultura Sicán. Caracterización Arqueológica. *Presencia Histórica de Lambayeque*. Ediciones y Representaciones, H. Falconí E.I.R.L y Erick Mendoza, editores. pp. 76-133. Chiclayo, Perú.

1994 La producción de cerámica en Mórrope, Perú: Productividad, especialización y espacio vistos como recursos. *Tecnología y organización de la producción de cerámica prehispánica en los Andes.* Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, pp. 295-319.

1995 *Cultura Sicán. Dios, Riqueza y Poder en la Costa Norte del Perú*. Fundación del Banco Continental. Edubanco. Lima.

2004 Sicán: Casa de la Luna. *Mi Lambayeque turístico. Donde el oro resplandece.* Francisco Capuñay Campos. Producciones FCC Publicidad. Impreso por Gráfica Escala EIRL. Chiclayo. Perú, pp 262-263.

2009 Estados de la Costa Norte y Sur. *Reinos Preincaicos y el Imperio Inca.* Editor Graph Ediciones Lima. Impreso en China. Pp. 49-110.

2014 a Detrás de la Máscara de Oro. *Cultura sicán, Esplendor Preincaico de la Costa Nrote del Perú.* Fondo Editorial delCongreso del Perú con el Auspicio de la Embajada de los Estados Unidos de América. Lima, pp. 15-90.

2014 b Arte, Religión y cosmología de Sicán Medio: Nuevos Enfoques. *Cultura sicán, Esplendor Preincaico de la Costa Norte del Perú.* Fondo Editorial de Congreso del Perú con el Auspicio de la Embajada de los Estados Unidos de América. Lima, pp. 169-194.

Shimada Izumi, Ken-Ichi Shinoda, Masahiro Ono, Bijutsu, Shuppan-sha

2009 *Precursor of the Inca Empire. The Golden Capital of Sican.*Catálogo de exposiciòn museográfica. Tokyo Bradcasting System Television, INC. Tokyo.

Silverman-Proust, Gail

s/f El motivo diamante de cuatro partes: símbolo del tiempo y espacio andinos. *Actas y trabajos del VI Congreso Peruano: Hombre y cultura Andina.* Universidad Inca Garcilazo de la Vega, Facultad de Ciencias Sociales. Asociación Peruano Alemana de Arqueología, Instituto Nacional de Cultura. Tomo 2, pp, 73-113. Lima.

Strong, William Duncan

1947 Finding the tomb of a warrior god. *National Geographic Magazine* 91 (4), 453-482. National Geographic Society.Washington D.C.

Taylor, Gerald

1987 *Ritos y tradiciones de Huarochirí del siglo XVII. Estudio Biográfico sobre Francisco de Ávila de Antonio Acosta*. Instituto de Estudios Peruanos, Instituto Francés de Estudios Andinos. Lima.

2000 *Camac, camay y camasca...y otros ensayos sobre Huarochirí y Yauyos*. Instituto Francés de Estudios Andinos. Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomér de las Casas. Lima

2003 *El sol, la luna y las estrellas no son Dios... La evangelización en quechua (siglo XVI)*. IFEA y Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.

Tello, Julio C.

1959 *Paracas. Primera Parte*. Museo Nacional de Arqueología y Antropología. Lima.

1960 *Chavín. Cultura Matriz de la civilización Andina*. Revisión de Toribio Mejía Xesspe. Imprenta de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima.

1967 La religión en el antiguo Perú. *Páginas Escogidas*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, pp. 136-181. Lima.

Topic, John

1994 El Izamiento del Gallardete en Huamachuco. *En Nombre del Señor: Shamanes, Demonios y Curanderos del Norte del Perú*. Compilado por Luis Millones y Moisés Lemlij. SIDEA Ediciones, Biblioteca Peruana de Psicoanálisis. N° 19. Lima

Toro Montalvo, César

1991 *Mitos del Perú. Costa, sierra y selva,* Tres volúmenes. A.F.A. Editores, Lima.

Torres Cisneros, Gustavo

2008 El calendario ceremonial hopi comparado con el calendario azteca. *Por los caminos del maíz, mito y ritual en la periferia septentrional de Mesoamérica*. Johannes Neurath (coordinador), Fondo de Cultura Económica y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Biblioteca Mexicana. pp. 387-457.

Toyne, Marla

2006 *An analysis os sharp force trauma on human sacrificial victims at the Templo de la Piedra Sagrada, Túcume, Perú*. Ponencia presentada a European Paleopathology Association Meetings, Santorini, Grecia. 23 de Agosto- 2 de Setiembre.

2011 Los entierros de Huaca Las Balsas. *Huaca Las Balsas de Túcume. Arte mural Lambayeque.* Ediciones del Museo de Sitio Túcume, pp 195-203.

Tufinio, Moisés

2008 Excavaciones en la Plaza 2b de Huaca de la Luna. *Investigaciones en Huaca de La Luna 2001*. S. Uceda. E. Mujica y R. Morales editores. Patronato Huacas del Valle de Moche. Universidad Nacional de Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales, pp. 39-44. Trujillo, Perú.

Uceda Castillo, Santiago

1997 Esculturas en miniatura y una maqueta en madera. *Investigaciones en la Huaca de la Luna 1995. Proyecto Arqueológico Huacas del Sol y de la Luna*. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad Nacional de La Libertad-Trujillo, pp. 151-176. Trujillo. Perú.

2006 Esculturas en miniatura y una maqueta en madera: el culto a los muertos y los ancestros en la época Chimú. *Revista del Museo de Arqueología, Antropología e Historia* N° 9. Universidad Nacional de Trujillo. Facultad de Ciencias Sociales, pp. 9-47. Trujillo. Perú.

Uceda Castillo, Santiago, Ricardo Morales, José Canziani, María Montoya

1994 Investigaciones sobre la arquitectura y relieves polícromos en la Huaca de La Luna, Valle de Moche. *Moche: propuestas y perspectivas*. Santiago Uceda y Elías Mujica editores. Actas del Primer Coloquio sobre la cultura Moche (Trujillo, 12 al 16 de abril de 1993). Travaux de l´Institut Francais d´Etudes Andines 79: 251-303. Lima.

Urbano, Enrique

s/f La invención andina del hombre, de la cultura y de la sociedad, y los ciclos míticos judeocristianos. *Actas y trabajos del VI Congreso Peruano; Hombre y la Cultura Andina*. Universidad Inca Garcilaso de la Vega, Facultad de Ciencias Sociales. Asociación Peruano Alemana de Arqueología, Instituto Nacional de Cultura. Tomo 2, pp, 115-145. Lima.

Valcárcel, Luis E.

1984 *Historia del Perú antiguo. A través de la fuente escrita*. 6 Tomos. Editorial Mejía Baca. Lima.

Vasco-Palacios, Aída, Sandy Suaza, Mauricio Castaño Betancur, Ana Franco-Molano

2008 Conocimiento etnoecológico de los hongos entre los indígenas Uitoto, Muinane y Andoke de la Amazonía Colombiana. *Acta Amazónica.* Vol. 38 (1) pp. 17-30. Medellín, Colombia.

Verano John

2001 The Physical Evidence of Human Sacrifice in Ancient Peru. Editado por Elizabeth Benson y Anita Cook. *Ritual Sacrifice in Ancient Peru.* University of Texas Press, Austin, pp. 165-184.

Vergara, Enrique y Manuel Sánchez Vera

2008 *Mitografía y diseño moche*. Museo de Arqueología, Antropología e Historia de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Trujillo. Minka. UPAO. Trujillo. Perú.

Vilcapoma, José Carlos

2010 *De bestiarios a la mitología andina. Insectos en metáfora cultural.* Asamblea Nacional de Rectores. Instituto de Estudios Universitarios José Antonio Encinas. Lima.

Villanes Cairo, Carlos

1978 *Los dioses tutelares de los Wankas*. Notas de Isabel Córdoba sobre literatura oral. Huancayo. Editorial San Fernando.

Wester, Carlos

2010 *Chotuna-Chornancap. Templos, rituales y ancestros Lambayeque.* Museo Nacional Brüning de Lambayeque. Proyecto Especial Naylamp, Unidad Ejecutora 111. Lambayeque.

Wilson, Donn y Reeder Dee Ann

2005 *Mammals species of the world*. Johns Hopkins University Press. Baltimore. Tercera edición, 2 volúmenes.

Wurster W, Wolfang

1982 Modelos Arquitectónicos Peruanos. Ensayo de interpretación. *Revista del Museo Nacional*. Tomo XLVI, pp. 253-266. Lima.

Zevallos Quiñónez, Jorge

1971 Algunas Consideraciones sobre la Cultura Lambayeque. *Revista Antropológica*. Órgano del Programa de Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Trujillo. Año I. Junio. N° 1. Trujillo. Pág. 3-31.

1989 Introducción a la Cultura Lambayeque. *Lambayeque. Colección Arte y Tesoros del Perú*. Banco de Crédito. Pp. 15-103. Lima.

CRÉDITOS

Dibujos:

Arq. José Fiestas. Figuras: 3, 4, 9, 12, 21, 23, 25, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 111, 114, 117, 118, 122, 125, 126, 127, 128, 129, 132, 134, 135, 137, 138, 143, 153, 158, 160, 186, 188, 199, 213, 225, 232, 233, 234, 235, 236, 238, 239, 240, 247, 249, 250, 252, 254, 255, 262, 264, 265, 269, 276, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 290, 291, 295, 311, 314, 322, 340, 350, 354, 381, 388,

Sr. Alberto Ayarza. Figuras: 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 139,

Sr. Juan Inoñán. Figuras: 149, 177, 206, 296, 323,

Museo Brüning. Figuras: 145, 146, 148, 161, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 173, 277,

Figura 2: Tomada de Shimada 1995.
Figura 152: Tomada de Carcedo 1989: 265.
Figura 180: Tomado de Koshmieder y Vega Centeno 1996: 174, Fig. 12.
Figura 186: Redibujada de Antze 1964: 31, Fig. 14.
Figura 188: Redibujada de Antze 1964: 32, Fig. 17.
Figura 200: Tomado de Ruiz Durand, Jesús 2004, Fig. 90.
Figura 208: Tomada de Shimada 1995
Figura 235: Tomada de Vergara y Sánchez 2008,: 80, Lámina 18.
Figura 241: Tomada de Golte 2003.
Figura 242: Tomada de Golte 2003
Figura 243: Tomada de Golte 2009.
Figura 247: Tomada de Samaniego 1973.
Figura 249: Tomada de Campana 1995: 119, Fig. 166.
Figura 251: Tomada de Kato 1993: 118, Fig. 6.
Figura 256: Tomada de Golte 2009.
Figura 257: Tomada de Golte 2009.
Figura 258: tomada de Campana 1995, Fig. 64.
Figura 259: Tomada de Kauffmann 1973, Fig. 251.
Figura 260: Tomada de Campana 1995: Fig. 212.
Figura 265: Fig. 186: Redibujada de Antze 1964. Fig. 10.
Figura 266: Tomada de Golte 2009: 85, Fig. 5.8.
Figura 268 y Fig. 268 a: Tomada de Golte 2009: 285.
Figura 272: Tomada de Donnan 1978.
Figura 273: Tomada de Donnan 1978.
Figura 274: Tomada de Rucabado y Castillo 2003, Fig.1.5 d.
Figura 275: Tomada de Ruiz Durand, Jesús 2004, Fig. 537.
Figura 308: Tomada de Narváez 2000.
Figura 314: Tomada de Antze 1964, Fig. 73, 74.
Figura 318: Tomado de Shimada 1995.
Figura 322: Tomada de Vergara y Sánchez 2012, Fig. 108, 121, 130, 131.
Figura 348: Tomada de Pimentel Nita 2000.
Figura 349: Tomada de Hocqhemghem 1989.
Figura 352: Tomada de Morales 2003.
Figura 358: Tomada de Carrión 2005 (1945),: 126.
Figura 368: Rucabado y Castillo 2003, Fig.1.5 d
Figura 369: Tomada de Shimada 1995.
Figura 372: Tomada de Ruiz Durand, Jesús 2004, Fig. 388.
Figura 373: Tomada de Ruiz Durand, Jesús 2004, Fig. 537.
Figura 377: Tomada de Polía 1992.
Figura 379: Tomada de Fauconnier y Lemaitre 2012.
Figura 380: Tomada de Neurath 2008: 185, Fig. IV. 6.

Fotografías:

Museo Larco de Lima.
Páginas: 111 y 126. Figuras: 103, 113, 123, 136, 144, 150, 151, 154, 155, 156, 174, 175, 178, 179, 181, 182, 183, 184, 185, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 201, 202, 203, 204, 205, 209, 210, 211, 212, 214, 215, 219, 220, 221, 222, 223a, 223b, 229, 230, 231, 248, 263, 288, 297, 298, 300, 302, 303, 304, 306, 307, 310, 312, 313, 315, 319, 320, 321, 324, 325, 326, 329, 330, 331, 332, 333, 338, 339, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 359, 363, 366, 367, 370, 374, 376, 382, 383, 384, 386, 391.

Museo Nacional Brüning de Lambayeque.
Carátula. Página 19, Figura: 116, 271.

Museo de Sitio Túcume.
Figura: 142, 299, 362.

Museo Tumbas Reales de Sipán.
Figura: 147, 399, 400.

Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia de Lima.
Figura: 165, 270.

Museo Nacional de la Cultura Sicán.
Figura: 341.

Museo de Arte de Lima.
Figura: 226.

Heinz Plenge.
Página 33, Figura: 6, 8, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 112, 172, 292, 328, 353, 389.

Alfredo Narváez Vargas.
Figuras: 5, 7, 22, 27, 119, 121, 133, 216, 217, 218, 237, 245, 301, 305, 309, 334, 335, 336, 337, 356, 357, 392, 393, 394, 495, 396, 397, 398.

Elías Mujica Barreda.
Figura 267.

Tomadas de Zevallos 1989. (Banco de Crédito del Perú)
Figura: 24, 26, 131, 197, 198, 227, 228, 317, 360, 365.

Tomadas de King 2000: Denver Art Museum.
Página: 53, 65. Figuras: 28, 130, 140, 162, 244.

Tomada de Kauffmann-Doig, 1989.
Página: 225, 316, 355, 361.

Tomada de Carcedo 2008.
Figura: 141, 224.

Tomada de Bonavía 1985.
Figura: 159.

Tomadas de Campana 2012.
Figura: 163, 164.

Tomada de Mackey 2000.
Página: 158.

Tomada de Lumbreras y Reid 1979.
Figura: 187, 375.

Tomada de Shimada et al, 2009.
Figura: 207, 289, 327, 351, 364, 387.

Tomado de Elera 1993.
Figura: 226.

Tomada de Wurster 1982.
Página 199. Figura: 253.

Tomada de Linares 2011.
Figura: 378.

Proyecto Ventarrón-Collúd.
Figura: 390.

Tomada de Google Earth.
Figura: 1.

Fotografía procedente de Internet

Figura 176.
Tomada de Hernán Tolosa, http://www.ecoregistros.org/site/imagen.php?id=9515

Figura 246.
Tomada de: http://www.viarural.com.pe/alimentos/pescados-y-mariscos/mero-murique/htm

Figura 293.
Tomada de Roberto Boyle: http://www.olasperu.com/articulos_display.php?id=53

Figura 294.

Tomada de César Moreno: http://www.avesdechile.cl/141.htm

Figura 371.
Tomada de: http://www.karmapanda.com/2008/08/15/aparato-genital-masculino-de-las-serpientes/

Figura 385.
Tomada de Rubén Guzmán 2013: http://www.panoramio.com/photo/100337699